

عِلْمُ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ فِي الْعَصْرِ الْذَّهَبِيِّ

تَأَلَّفَ
فِينَسْنِي كَانْتَارِينو

ترجمة
محمد مهدي الشرف

مستورات
مختار عايش بيضوت

دار الكتب العلمية
بيروت - لبنان

مشورات مكتبة العلم



دار الكتب العلمية

جميع الحقوق محفوظة

Copyright

All rights reserved

Tous droits réservés

جميع حقوق الملكية الأدبية والفنية محفوظة
لدار الكتب العلمية بيروت - لبنان.
ويحظر طبع أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تنضيد الكتاب كاملاً أو
مجزئاً أو تسجيله على أشرطة كاسيت أو إدخاله على الكمبيوتر
أو برمجته على أسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر خطياً

Exclusive rights by

Dar Al-Kotob Al-ilmiyah Beirut - Lebanon

No part of this publication may be translated,
reproduced, distributed in any form or by any means,
or stored in a data base or retrieval system, without the
prior written permission of the publisher.

Droits exclusifs à

Dar Al-Kotob Al-ilmiyah Beyrouth - Liban

Il est interdit à toute personne individuelle ou morale
d'éditer, de traduire, de photocopier, d'enregistrer sur
cassette, disquette, C.D, ordinateur toute production
écrite, entière ou partielle, sans l'autorisation signée
de l'éditeur.

الطبعة الأولى

٢٠٠٤ م - ١٤٢٥ هـ

دار الكتب العلمية

بيروت - لبنان

رمل الظريف - شارع البحري - بناية ملكات
الإدارة العامة: صرمون - القبة - مبنى دار الكتب العلمية
هاتف وفاكس: ٨٠٤٨١٠ / ١١ / ١٢ / ١٣ (+٩٦١ ٥)
صندوق بريد: ٩٤٢٤ - ١١ بيروت - لبنان

Dar Al-Kotob Al-ilmiyah

Beirut - Lebanon

Raml Al-Zarif, Bohtory Str., Melkart Bldg. 1st Floor

Head office

Aramoun - Dar Al-Kotob Al-ilmiyah Bldg.

Tel & Fax: (+961 5) 804810 / 11 / 12 / 13

P.O.Box: 11-9424 Beirut - Lebanon

Dar Al-Kutub Al-ilmiyah

Beyrouth - Liban

Raml Al-Zarif, Rue Bohtory, Imm. Melkart, 1er Étage

Administration général

Aramoun - Imm. Dar Al-Kotob Al-ilmiyah

Tel & Fax: (+961 5) 804810 / 11 / 12 / 13

P.P: 11-9424 Beyrouth - Liban

ISBN 2-7451-4217-8



9 782745 142177

<http://www.al-ilmiyah.com/>

e-mail: sales@al-ilmiyah.com

info@al-ilmiyah.com

baydoun@al-ilmiyah.com

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة المترجم

يعد كتاب «علم الشعر العربي في العصر الذهبي» لمؤلفه الأستاذ «فيستني كانتارينو» وهو أستاذ اللغة العربية بجامعة أكسفورد من أهم الكتب من وجهة نظر المستشرقين الدارسين للأدب العربي في عصوره المختلفة. وهو يتميز بأن مؤلفه يرجع إلى المصادر الأساسية دون أدنى تأثر بالمراجع التي تناولت هذا الموضوع من قبل العرب أنفسهم إلا فيما يخدم مجاله البحثي. وهو يحاول أن يقدم للدارسين الغربيين فكرة موجزة عن الأدب العربي الذي يخص منه الشعر بوصفه الفن الأثير لدى العرب القدماء والمحدثين على السواء. ومن المهم لنا نحن العرب معرفة ما يقوله الغرب المستشرقون عن تراثنا العربي.

وتلبيةً لهذا الغرض، رأى المؤلف أن يقسم كتابه إلى قسمين رئيسيين: يعد أولهما المقدمة النظرية التمهيدية. الثاني ويتناول فيه القضايا الهامة بالنسبة لعلم الشعر، والتي منها قضية نشأة النقد الأدبي عند العرب متأثراً بظهور القرآن الكريم وحياءً على النبي ﷺ في بداية القرن السابع الميلادي. ثم يعرج في الفصل الثاني على كون الشعر العربي ديوان العرب فيه حكمهم وأيامهم وحوادثهم وأخبارهم مما يعطى للشعر أهميته بالنسبة لهم. أما الفصل الثالث فيفرده للحديث عن الصدق والكذب في الشعر. والواقع أن النقاد العرب أنفسهم مختلفون في هذه المسألة ما بين مؤيد لكون أحسن الشعر أكذبه أو أصدقه، وقد دفعه هذا إلى تناول الإتيقان في الشعر في الفصل الرابع. وهل يعود الإتيقان إلى النظم في الشعر مما يجعله ظهيراً للقرآن الكريم.

وعند هذا الحد ينتهي الحديث عن النقد التطبيقي ليبدأ مناقشة قيمة لما دار في النقد النظري المتأثر بصفة خاصة بأرسطو فيما يتعلق بتعريف الشعر وأدواته وغاياته. ويمكن في هذا الصدد أن نرى من يفرق بين فنية الشعر وعلميته وبالتالي كون النقد باعتباره تابعاً للشعر فناً أو علماً. وهذا هو ما يعرض له المؤلف في الفصول الثلاثة من الخامس إلى السابع.

أما الفصل الثامن والأخير في هذه المقدمة النظرية فقد خصصه المؤلف للتخييل بوصفه جوهر الشعر العربي. والتخييل هو العملية الموازية للمحاكاة ولكن على مستوى

المتلقى فى مقابل التخييل على المستوى الإبداعى الخاص بالمؤلف. وهو يلاحظ فى هذا الخصوص أن العرب القدماء لا يفرقون فى الاستخدام بين مصطلحات التمثيل والتشبيه والتخييل و«المحاكاة». وليس من الغريب والأمر كذلك أن يفرد المؤلف لهذا الفصل مساحة أطول بكثير من الفصول السابقة وبخاصة وأنه ينطوى على البعد الأخلاقى المهم المتمثل فى قدرته على التأثير تقييحاً كان أو تحسيناً، بسطاً كان أو قبضاً، مما يدفع المتلقى إلى النزوع نحو الفعل أو الهرب منه.

أما القسم الثانى فهو عبارة عن مختارات لنصوص نقدية من التراث القديم يقول المؤلف إنها تترجم للمرة الأولى إلى الإنجليزية. وهى واردة طبقاً للترتيب التاريخى بدءاً من نقاد القرن الثانى والثالث الهجريين من قبيل أبى العباس المبرد مروراً بنقاد القرن الرابع من أمثال قدامة بن جعفر وأبى هلال العسكري، ثم نقاد القرن الخامس من قبيل ابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني، وانتهاءً بنقاد القرن الثامن كحازم القرطاجنى. وللأسفة نصيب كبير من هذه النصوص ونخص بالذكر منهم الفارابى وابن سينا وابن رشد.



مُقَدِّمَةٌ

قلما توجد أمة من الأمم بلغت في الإعجاب بمنجزاتها الثقافية ما بلغه العرب في الشعور بقيمة إنجازاتهم الشعرية. وإذا كان لدى الكتاب العرب نزعة إلى تمييز كل حضارة وأمتها بما اختصّت به من مهارات، فإنهم كانوا يرون أشعارهم بوصفها واحدة من أهم مميزاتهم التي اختصّوها بها، والتي من شأنها أن تميزهم عما عداهم من الشعوب الأخرى. وقد تعزز هذا التقييم بما أحدثه الشعر العربي من تأثير ملحوظ في الشكل والمضمون على كل ما اتصل به من تراث شعري من قبيل الشعر الفارسي والتركي والهندوستاني وبصورة غير مباشرة الشعر الكردي، والتي تأثرت جميعها بالشعر العربي تأثراً عميقاً، كما أن الشعر العبري في عصوره المتوسطة يظهر تأثراً ملحوظاً بالشعر العربي الذي لم يقف عند هذا الحد، بل ترك آثاره في الغرب على بدايات الشعر الخاص بلغات الرومانس^(١).

ومهما يكن من تحيز العرب الواضح في إعجابهم بمنجزاتهم الشعرية، فإنهم لم يكونوا قط ضحايا النرجسية العقيمة. بل على العكس، فمنذ البداية نهض الكتاب ورجال الأدب العربي بتحليل متأن ومفصل لإنتاجهم الشعري الذي كانوا يفخرون به أيما فخر. وما لبثت أن أصبحت النصوص الشعرية - وفي وقت مبكر جداً - الأساس الذي قامت عليه كل الدراسات المتصلة باللغة العربية من نحو وتصنيف معاجم ودراسات أسلوبية وبلاغية. وسرعان ما تنامي التأثير الذي أحدثه الشعر العربي بشكل عام، والمبكر منه بشكل خاص مع انتشار الإسلام العربي «النشأة» إلى الدرجة التي جعلت منه المدخل الضروري للتفسير الفيلولوجي للنص القرآني المقدس. وفضلاً عن ذلك، فإن الشعر العربي - عبر تاريخ الثقافة العربية - كان دائماً الأساس للتدريب اللغوي والإنساني، لا للعرب الخالص وحدهم، بل لكل من اعتنق الإسلام على مدى عصور انتشاره، ثم إن الوعي المتعمق الذي أظهره رجال الأدب من العرب بالأهمية الدينية والثقافية لمنظوماتهم الشعرية دفعهم - وفي وقت مبكر جداً - إلى جمعها وتدوينها في دواوين ومجموعات تسهياً لدراستها،

(١) هي تلك اللغات الغربية القديمة المشتقة من اللغة الرومانية، والتي أصبحت جنساً تنتمي إليه مجموعة من اللغات الإفرنجية تعرف باللغات الرومانية أو أسرة اللغات الرومانية أو (اللاتينية فيما بعد) ومن هذه اللغات: الفرنسية، والإيطالية، والأسبانية. (المترجم).

وهكذا كانت بداية علم الشعر عند العرب.

على أن الأهداف اللغوية الملموسة التي حددت بدايات النقد الأدبي عند العرب فرضت أيضاً على تحليل الشعر العربي اتجاهات أساسية متمثلة في إعطاء الأولوية لتقييمه تقييماً لغوياً وفيلولوجياً، ودراسة ما انطوت عليه المنظومات الشعرية من ظواهر بلاغية وتقنيات عروضية؛ ونتيجة لذلك صارت الدراسات العربية للشعر بصورة تقليدية - في معظمها - نقدية جمالية أكثر منها فلسفية، عملية أكثر منها نظرية، عروضية بلاغية أكثر منها شعرية محضة. و عادةً ما اعتبر هذا الاتجاه العملي الذي استقرت عليه دراسات الأدب عند العرب مظهرًا جوهرياً، ومميزاً لنقد الشعر العربي إلى الحد الذي أدى معه إلى الإهمال شبه الكلي لكل ما عداه من اتجاهات أخرى.

وغالباً ما أظهر النقاد ورجال الأدب والفلاسفة من العرب وعيهم بأن التجربة الشعرية - حتى بالنسبة لهم - من الممكن أن تتجاوز القوالب الموزونة والمقفاة التي تجسدها، بل وتتجاوز أيضاً المحتوى المفهومي الذي تنطوي عليه هذه القوالب، وفي هذا الإطار تشكل بحثهم الدؤوب عن الصيغ التي من شأنها تحديد جوهر الظاهرة الشعرية.

وفي هذا السياق يمكن للمرء أن يلتفت إلى مشكلة التأثير اليوناني، والأرسطي منه بنوع خاص على نشأة وتطور نظرية الشعر العربي، فنحن نعلم أن الأعمال الأرسطية تُرجمت إلى العربية في وقت مبكر جداً، ولكن عندما نرجع إلى الشعبية الهائلة التي اكتسبها أرسطو بين العرب، فإننا يجب أن نضع في الاعتبار أن هذه الحالة إنما تنطبق على الفلاسفة والعلماء لا الكتاب والأدباء. فمن المؤكد أنه تم استنباط علوم الشعر العربي من مدخل مختلف، بحيث أصبحت نتيجة مجهودات المشتغلين بفقهاء اللغة الذين كانوا معنيين بصورة رئيسية بدراسة المنظومات الشعرية فقط. أما التأثير الأرسطي فقد تمكن رجال الأدب العربي في ظله من تطوير بحثهم الخاص بهم عن تعريف للشعر وصياغة ملاحظاتهم بلغة مختلفة أميل إلى المنطق. وعلى الرغم من أن النتائج التي انتهوا إليها توحى - في الغالب - ببصيرة نافذة في فهم طبيعة الظاهرة الشعرية، إلا أنها ظلت عديمة الأثر ومشتتة بين أمواج التيار التقليدي الصارم الذي امتلأ بالكتابات التي تُعنى بالتقييم البلاغي والشكلي للشعر. وقد ركز الدارسون الغربيون في تناولهم للمقولات العربية التي تأثرت تأثراً مباشراً بالكتابات الأرسطية، على الدور العربي في نقل الأفكار الأرسطية، وذلك لأن إظهار هذا الدور كان مصب اهتمام دراساتهم. وهكذا انتهت دراساتهم إلى مجرد حصر

لنقاط التباعد أو أوجه سوء الفهم «للروح» الأرسطية الحقيقية الذى وقع فيه رجال الأدب والفكر العربيين. ومهما يكن لهذا المدخل من مبررات، فإنه يتجاهل محاولة الدارسين العرب تحليل السمة الشعرية التى انطوت عليها منظوماتهم فى ضوء الاصطلاح الأرسطى الذى فهموه بلغتهم الخاصة. وتجاهل هذا الأمر يعنى إهداراً لامعقولاً لفكر وإنجاز أكثر الكتاب والفلاسفة العرب تميزاً فى تاريخ الثقافة العربية، كما أنه يهمل إسهامهم القيم فى تحليل الشعر، لأنه فى ظل الأثر اليونانى بلغت تأملاتهم التقليدية فى طبيعة الشعر درجة من العمق قل أن توجد فى كثير من النظريات الشعرية الأخرى، كما أنه لا يجب استغلال عجزهم عن تغيير الاتجاهات الشعرية أو النزعات البلاغية التى انطلق منها نقاد الأدب اللاحقون للحط من قدرهم. ذلك لأنهم أيضاً - وفى ظل اتجاه أرسطى أكثر نمطية - كانوا قادرين على تأمل ودراسة المنظومات الشعرية بحثاً عن صيغة فلسفية نظرية. فهم لم يحاولوا فرض اتجاه جمالى على الشعراء فى منظوماتهم أو اللغويين فى دراساتهم.

وفى الصفحات التالية، سأحاول إظهار المداخل المتنوعة التى اتخذها رجال الأدب من العرب لتحديد الظاهرة الشعرية. وبغض النظر عن مشكلة التقييم النحوى، بل وحتى الجمالى لمنظومات شعرية ملموسة كان لها الوزن الأعظم فى كتاباتهم النقدية، فسوف أحاول تحليل الإجابة التى قدمها العرب على السؤال التالى: «ما الشعر»؟

وذلك من ناحية، لإظهار لماذا وما مدى إمكانية أن يكون البيت الشعرى أو القصيدة الشعرية مقبولة نحوياً وعروضياً وبلاغياً وحتى جمالياً. ومن ناحية أخرى، لمحاولة تحديد العناصر الشعرية التى تنطوى عليها منظومة بعينها. وهذا الأخير وحده هو الذى يشكل جوهر التحليل الشعرى.

ولعل واحدة من أبرز المشكلات التى تواجه الدارس للمقولات العربية فى النظرية الشعرية تتمثل فى الحاجة إلى التنظيم فى كتابة الرسائل التى وضعها نقاد الأدب الذين - على الرغم من السمات العقلية والثقافية التى تميزوا بها - لا يبدو أنهم أظهروا الاهتمام الكافى بالعرض المتناسك للموضوع. وهكذا تحولت بؤرة الاهتمام عن الموضوعات التى تعتبر الآن ذات أهمية جوهرية، بحيث إنه إما لم يتم تناولها على الإطلاق، أو تم ذكرها بصورة عابرة. وفضلاً عن ذلك فإنها غالباً ما تظهر فى نظام أو موضع بعينه - يبدو لنا من خلاله، بالنظر إلى طريقتنا المنظمة فى التفكير - وكأنها لم تعط إلا اهتماماً ثانوياً ويمكن أن تمثل لهذه الحالة بابن عبد ربه (ت ٩٤٠ م) (٣٢٨هـ) فى كتابه العقد الفريد،

فقد صنف كتابه ليكون بنية محكمة التركيب يتناول فيه دراسة السلوك الجيد، إلا أنه لم يفرد للشعر مكاناً متميزاً على ما يبدو، بحيث لم يتناوله إلا في نهاية كتابه، وبالتحديد في آخر فصول كتابه الخمسة والعشرين. وثم اعترض مماثل من الممكن أن يوجه إلى كتاب ابن قتيبة (ت ٨٨٩ م) (٢٧٦هـ) عيون الأخبار، فالرسالة التي وضعها فيه عن العلم والبلاغة والتي تتضمن فصولاً في الشعر لم تحتل مكاناً متميزاً خاصاً بها، بل وضعت في نهاية عمله تقريباً.

على أن الموقف مختلف إلى حد ما في بعض الأحيان بالنسبة للأعمال التي تعنى بالبلاغة أو الأسلوب الجيد بالدرجة الأولى. فقد يجد فيها المرء — وقد لا يجد — فصولاً خاصة يتم إفرادها لقضية البلاغة الشعرية التي من هذا النوع. ويكمن السبب في ذلك في أن النصوص الشعرية ما فتأت تمد الدارسين بالغالبية الساحقة من مصادر ومواد الاستشهاد، التي تعتمد عليها الدراسات البلاغية والأسلوبية بشكل عام، وبالتالي كان رجال الأدب، من العرب يفضلون تقديم ملاحظاتهم وتعليقاتهم على الشعر كلما عَنَّ لهم ذلك بدلاً من إفرااد فصول خاصة لها.

وشمة مشكلة أخرى تبدو أكثر إلحاحاً من الحاجة الظاهرية إلى العرض المنطقي للموضوع، تتمثل في عدم قدرة التحليل الذي قدمه العرب للشعر على أن يستبدل بالاتجاهات والنزعات التقليدية القديمة النظريات الجديدة، وكما تختلط في النهر المياه الجديدة الآتية من روافده بمياهه القديمة التي كانت فيه، كانت الرسائل العربية المكتوبة في الشعر تضيف أفكاراً ومفاهيم جديدة دون أن ترفض القديمة الموجودة، والتي ظلت أيضاً ثابتة دون أدنى تغيير على مدى تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ومن الجدير بالملاحظة أن المسألة لم تكن مجرد تكرار تعاقبي بقدر ما كانت — ومن منظور مختلف — نظرية شعرية متعددة الأوجه في ثقافة اعتبر فيها الشعر تعبيراً لغوياً على درجة عالية من الإتقان، ومعرفة قادرة على تحقيق قيمة خالدة. وعلى هذا النحو، فإن تأملنا لعلم الشعر العربي يرمى إلى تصوير تلك النظرة العربية — والتي لا تخلو من فخر — إلى منظومات الشعر العربي. وهذه النظرة من شأنها أن تتفرع لكي تمثل التفاوت القائم بين مؤلفين متنوعين من الممكن أن يمثل كل منهم بقية الدارسين العرب بلا زيادة أو نقصان.

ومن وجهة النظر التاريخية، تشكل الإنتاجية في نظرية الأدب العربي منحنيً يلتقى تقريباً بمنحني مغاير، خاص بدراسات أخرى في العالم العربي، كما يمثل ما يمكن تسميته

بالعصر الذهبي للإسلام. وعادةً ما ينظر إليه على أنه يقع بين القرنين التاسع والثاني عشر الميلاديين (أى الفترة ما بين القرنين الثالث والسادس الهجريين). ويتسم ببداية سريعة تنتهى إلى انهيار مؤلم وبطيء. ولا تعتبر النهضة الحديثة التى يمكن ملاحظتها بوضوح هذه الأيام فى الثقافة العربية — وبالتالى فيما تنطوى عليه من وعى أدبى — امتداداً لميراث عظيم بقدر ما هى صدى لمنتجات الحضارة الغربية التى يميل بعض رجال الأدب العربى إلى قبولها. فنظرية الأدب العربى الحديثة ما هى إلا محاكاة للنظرية الأوربية أكثر منها صدوراً وتطوراً من نظرية الأدب العربى القديمة.

لهذه الأسباب جميعها — وبدلاً من المضى فى عملية تاريخية قد تفقد فى ظلها المستويات المتنوعة تماسكها — فسوف أناقش علم الشعر العربى من منظور المحاولات المتنوعة التى بذها النقاد العرب فى تحديد ماهية الشعر. وبهذا سيكون من اليسير إدراك التيارات الأساسية فى تاريخ علم الشعر العربى. وفى الجزء الثانى من الدراسة اخترت عدة مؤلفين يمثلون فى معظمهم عملية خلق وتقديم نظرية شعرية عربية. ومعظم النصوص المختارة لهم يتم عرضها وترجمتها إلى لغة غربية لأول مرة. هذه المنتخبات سوف تمنح القارئ فرصة لمزيد من المعرفة المباشرة بالأدب العربى، ولا سيما فيما يتصل منه بنقد الشعر.

* * *

القسم الأول : الدراسة التمهيدية

الفصل الأول

الشعر والعقيدة

عادةً ما ترتبط البدايات الشعرية بوعى متميز مؤداه أن الخطاب وسيلة تعبيرية، كما أن المشتغلين بعلم الشعر ينطلقون من إدراكهم لحقيقة أن اللغة استخدمت استخداماً خاصاً، حيث أن التطور الحادث لكليهما مشروط حتماً بمدى التقدير الذى يحظيان به فى أى ثقافة بعينها.

وهذا هو الحال فى العربية، إذ أن أصول علم الشعر العربى، بل وحتى أول تأمل نقدى واعٍ للشعر، يعود بالتأكيد إلى ما قبل الإسلام، وفى كل الاحتمالات، إلى ما قبل ظهور التدوين المكتوب بفترة طويلة، كما أن تدوينه وتطوره أيضاً كان بفعل الدور الذى منحَ للغة والشعر بفضل ما يمكن أن يطلق عليه «الحضارة الإسلامية العربية».

إن حضارة المسلمين العرب ذات طبيعة خاصة إلى درجة أن أية دراسة فى اللغة والشعر بعد الإسلام لا يمكن إجراؤها دون الاهتمام اهتماماً مباشراً بأصل وطبيعة الوعى اللغوى لهذه الحضارة حيث أنه لا توجد على الإطلاق حادثة أعظم أهمية بالنسبة للغة العربية من ظهور الإسلام.

إن القرآن الكريم — وهو الوحي المنزل على النبى — يمثل الرحمة الإلهية التى تفضل بها الله أخيراً على العرب، الذين لم يكونوا — خلافاً لليهود والمسيحيين — يملكون نصاً مكتوباً يوحى بالإرادة الإلهية، والنظام الذى وضعه الله للعالم. وهكذا كان الوحي القرآنى منزلاً بالدرجة الأولى إلى العرب، ومن هنا، يتأتى إصراره على هذه الحقيقة اللغوية التى مؤداها أن القرآن كلام عربى مبين بلسان عربى مبين، وأن محمداً النبى رسول عربى من أنفسهم^(٢).

بدأ الإسلام إذن كحركة دينية واجتماعية بين العرب، الذين — انطلاقاً من اعتناقهم

(٢) يريد قوله تعالى: ﴿وَهَذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ شَبِيحٌ﴾ [النحل: ١٠٣]، وقوله تعالى: ﴿يَسَانٍ عَرَبِيٍّ شَبِيحٌ﴾ [الشعراء: ١٩٥]، وقوله تعالى: ﴿لَقَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ إِذْ بَعَثَ فِيهِمْ رَسُولًا مِّنْ أَنفُسِهِمْ يَتْلُوا عَلَيْهِمْ ءَايَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِنْ كَانُوا مِن قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾ [آل عمران: ١٦٤]. وقد أخطأ المؤلف فى رد موضع الآية إذ ذكر فى كتابه أنها فى سورة آل عمران آية ١٥٨ والصحيح أنها آية ١٦٤.

الإسلام — يفترض أن يكونوا قد نهضوا — وبشكل أساسى — بتلك العملية الدينية التى يمكن لنا أن نسميها «الأسلمة»^(٣) أى نشر الإسلام، حيث كان النبى يتوجه بالدرجة الأولى إلى أبناء وطنه، وفى هذا الوقت لم تبرز إلا التعاليم الدينية والأخلاقية. كما أن التقبل الشكلى للإسلام ونبىه محمد كان السمة الوحيدة المميزة للمجتمع الجديد فى ذلك الوقت. ومع بدايات التوسع الإقليمى إلى ما وراء الحدود الجغرافية والثقافية لشبه الجزيرة العربية، حدث تحول فى هذا الاتجاه المبكر يمثل الوجهة القاطعة — بل والأكثر تميزاً فى الإسلام — وأعنى بها عملية التعريب والتى لم يعد من المتوقع فى إطارها أن يتقبل الأتباع الجدد من أصول غير عربية الذين باتوا يمثلون الأغلبية الغالبة من المجتمع الإسلامى الدين الجديد فحسب، بل وصيغته وتأويله العربيين أيضاً. هكذا نشأ تحالف ما فى عقول وقلوب المسلمين منذ الأجيال الأولى من الذين اعتنقوا الإسلام، بين الدين الجديد من جهة، وخلفيته الثقافية واللغوية العربية من جهة أخرى، إلى الدرجة التى جعلته يشكل كافة الاتجاهات المستقبلية فى التاريخ الثقافى للحضارة الإسلامية العربية، بل إن التطور اللاحق لفكرة عالمية الإسلام، ومصيره التقليدي^(٤) فى العالم لم تغير من الحقيقة الأساسية التى تتمثل فى أن الإسلام ولد بالعربية، وفى عالم عربى، وكدين عربى.

ومن وجهة النظر الدينية، فإن هذا التقبل للخلفية العربية أمد الإسلام بإحساس قومى يمكن أن نرى آثاره بوضوح حتى يومنا هذا، أما من وجهة النظر الثقافية، فإن الإسلام هو

(٣) هذا المصطلح ليس شائع الاستخدام فى العربية وهو ترجمة للمصطلح الإنجليزى (Islamization). ومن المعروف أنه فى اللغة الإنجليزية توجد مثل هذه الاشتقاقات ولكننا فى اللغة العربية لا نجد فى كثير من المصطلحات كلمات واحدة تعبر عن مقابلاتها الأجنبية، ولذلك اضطر المترجم إلى استخدام هذه الصيغة الغربية (الأسلمة) أو (التأسلم) على علمه بأنه قد عامل الألف الزائدة وكأنها حرف أصلى فى الفعل، ومن ناحية أخرى فإن هذا المصطلح على المستوى التاريخى كان يعنى فى الماضى مجرد نشر الإسلام بين العرب وغير العرب إلا أنه قد تطور تطوراً ملحوظاً فى العصور المتأخرة إذ أصبح التأسلم يعنى محاولة إضفاء الصبغة الإسلامية على العلوم العصرية حتى تغدو جميع العلوم وكان لها أصلاً يمكن الرجوع إليه فى الدين الإسلامى ومن الذين يفعلون ذلك: المركز العالمى للفكر الإسلامى، وجمعية شمال أمريكا وكلاهما مقره فى الولايات المتحدة. (المترجم).

(٤) استخدم المؤلف هنا كلمة الكاثوليكي كوصف لمصير الإسلام فى العالم، وقد رأى المترجم مصطلح التقليدى أقرب إلى الواقع الإسلامى بالنظر إلى ارتباط المصطلح الذى استخدمه المؤلف بخلفية ثقافية مسيحية معروفة. (المترجم).

الذى حدد مصير اللغة العربية، وكذلك الخلفية الثقافية العربية حتى ما كان منها قبل الإسلام، بالإضافة إلى الدور الذى لعبه كلاهما (الإسلام والعربية) فى التطور الثقافى والأدبى لكافة الشعوب التى تقبلت الدين الإسلامى. وبما أن الإسلام (نتيجة) وحى إلهى، والقرآن الكريم يمثل هذا الوحي الذى نزل (الله) على نبيه، فالعربية إذن هى الوسيلة التى استخدمها الله فى التعبير عن إرادته.

وفى هذا السياق الدينى، لم يكن من الغريب أن نرى المجهودات التى بذلها المسلمون الأوائل لجمع أشتات الوحي الإلهى، والتى كانت محفوظة فى صدور صحابة النبى الأتقياء، ثم تدوين هذه الآيات والصور التى لم تكن تحفظها من قبل إلا الذاكرة كما أنه لم يكن من الغريب أيضاً هذا الطابع اللغوى الذى تحلى به ذلك المسعى الدينى منذ البداية، بالنظر إلى ما ينطوى عليه من مغزى ثقافى. وقد تركزت أولى المجهودات التى بذلتها الأجيال المبكرة من المسلمين بصورة خاصة على تثبيت نص الوحي الإلهى وتنقيته مما اعتراه نتيجة الأخطاء التى وقعت فيها ذاكرة الأجيال المبكرة من العرب الذين دخلوا الإسلام من جهة، وافتقار المسلمين الجدد من غير العرب إلى الحس اللغوى من جهة أخرى.

والأخبار التى أحاطت بالعمليات المبكرة لجمع النص (القرآنى) المقدس فى عصر الخلفاء الأوائل — وما تسببه من مشكلات تاريخية — معروفة تماماً وليس من اللائق إلى حد بعيد الحديث فى هذه الدراسة عن الشكوك التى أثارها الدارسون المحدثون حول حقيقة أن أبا بكر هو الذى قام بأول جمع رسمى للنص القرآنى. وليس من الملائم أيضاً إثبات أو نفي الدوافع السياسية القصوى التى حملت عثمان بن عفان ثالث الخلفاء على تفضيل النسخة المدنية للقرآن وإعلانها المصحف الرسمى، وبذلك تفضيل اللهجة المكية لقبيلة قريش التى هى أيضاً قبيلة عثمان نفسه^(٥).

(٥) لا يخفى على فطنة القارئ مدى التشكيك الذى تحمله عبارة المؤلف حول عملية جمع القرآن الكريم، حيث يشعر أن عثمان اختار لهجة قريش لأنها لهجة قبيلته، فى حين أن الحقيقة التاريخية هى أن القرآن نزل على الرسول وهو قرشى بلهجة قومه، والتى يعدها اللغويون أفصح اللغات، وإن كان من الأقرب إلى الصحة أن نفهم مقولة عثمان إلى جامعى القرآن «فإن اختلفتم فى شىء فاكتبوه بلغة قريش فإنما نزل بلسانهم» على أن المقصود بمصطلح اللغة هنا طريقة الكتابة لا النص نفسه، حيث كانت الكتابة العربية ما زالت فى مراحل تطورها، وكانت هناك العديد من الأشكال الكتابية من لحائية وصفوية وغيرهما، ولم يكن العرب قد استقروا على شكل بعينه، الأمر الذى تأخر حتى استقرت الدولة العربية وأنشأت الدواوين. (المترجم).

ومنذ أن بدأ محمد مهمته النبوية كرسول بين العرب، باتت اللغة العربية الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الدين الجديد. كما لم تكن قدرة اللغة العربية كلغة تأويل للتعاليم المحمدية^(٦) في شكلها المكتوب موضع شك.

بيد أن مشكلةً قد نشأت على أية حال نتيجة النزعة إلى التفاوت اللغوي الكائن منذ القدم في لهجات القبائل العربية المتنوعة، إلا أنها لم تظهر إلا بعد أن حقق المجتمع الإسلامي تكامله، وأصبح يتكون من مجموعات عربية متنوعة، تستخدم كل منها لهجتها الخاصة بها. لكن قرار عثمان بأن تكون النسخة المدنية للنص القرآني المصحف الرسمي^(٧) معلناً بذلك أن اللهجة المكية للغة العربية هي الشكل الذي اختاره الله لكي ينزل به الوحي على النبي، وجه ضربة قاصمة إلى هذا التفاوت اللغوي.

ويبقى بعد ذلك المظهر الأكثر أهمية لقراره هذا، أنه أمد النص القرآني بأساس لغوي ملموس وواضح المعالم. وفي نفس الوقت منح الوحي الملهم، السلطة الإلهية للصورة (اللغوية) العربية التي نزل بها القرآن.

ويتعين علينا أن نستوعب مفهوم «العربية» في هذا السياق، حيث يشير في المقام الأول إلى الصورة الكلامية العربية الشائعة بين البدو من قبيلة قريش^(٨)، وهي ببساطة اللهجة المكية، وبعبارة أكثر عمومية، يشير المفهوم إلى اللغة العربية المثالية التي لم تتحقق بصورتها الكاملة إلا مرة واحدة متمثلة في الوحي الإلهي، وإن وجدت لدى الإنسان، ولكن بصورة تقريبية في الميراث اللغوي لقبيلة قريش. وعلى هذا النحو يمكن القول إن أهم السمات الأساسية التي ينطوي عليها التاريخ الأدبي للمسلمين تتمثل في تعلم أنقى

(٦) هكذا في الأصل، والعبارة توحى بأن التعاليم الإسلامية إنما هي من عند محمد ﷺ، وليست من تعاليم الله، وذلك ناشئاً مع الثقافة الغربية التي تصف الإسلام بالمحمدية والمسلمين بالمحمديين. (المترجم).

(٧) كان توحيد المصحف في عهد عثمان (المصحف العثماني) اعتماداً على النسخة التي جمعت في عهد أبي بكر وظلت في بيته حتى وفاته، ثم انتقلت إلى عمر بن الخطاب وظلت لديه حتى وفاته، ثم احتفظت بها حفصة بنت عمر حتى طلبها منها عثمان، وبذا كانت هذه النسخة بعيدة كل البعد عن الأخطاء التي قد تعتور باقي المصاحف نتيجة اختلاف العادات الكتابية وكذلك من ذاكرة الكاتب، ولا سيما أن هذا المصحف شكل له لجنة علمية بقيادة زيد بن ثابت كاتب الوحي، وقد شارك المسلمون جميعاً في جمع مادتها والتأكد منها، أما باقي المصاحف فلم تتوافر لها هذه الدقة، ومن ثم كان توحيد الأمة على مصحف عثمان. (المترجم).

(٨) استخدام المؤلف كلمة البدو في غير محلها، حيث أن اسم البدو يطلق على الأعراب الرحل، أما المستقر في المدن والقرى فيسمى حضري، وكذلك كان القريشيون. (المترجم).

اللغات (اللغة الفصحى)، ثم استخدامها بالطريقة الصحيحة التى تقرها القواعد والمعايير الخاصة بالعربية، وأخيراً المجهودات الواعية من قبل المتحدثين والكتاب سعياً إلى تحقيق العربية المثالية تحقيقاً لغوياً وجمالياً.

إن مصطلح الإعراب كما يستخدمه النحويون العرب يشير إلى المرونة الصحيحة والكاملة للحالات الإعرابية والصرفية، ومع ذلك لا يزال محتفظاً بمعناه الأصلي «التعريب»، أو استخدام الأشكال الصرفية الشائعة إلى اليوم، والتى ترجع إلى البدو من قبيلة قريش. تلك الأشكال التى أصبحت تراثاً لغوياً للثقافة الأدبية الصاعدة.

وبقدر ما كان تقدير معتقى الإسلام الأول للعربية فى صورتها النقية عميقاً، ويستوى فى هذا ذوو الأصول العربية وغير العربية، فإننا لا نستطيع أن نتجاهل حقيقة أنه كان يُنظر إلى تعلم العربية الصحيحة على أنه واجب دينى. إن المقولة المنسوبة إلى عمر بن هبيرة حاكم العراق من سنة (٧١٩ - ٧٢٣ م) (١٠٠ - ١٠٤ هـ) — بغض النظر عما قيل حول اتحائها — تنير لنا السبيل فى هذه المسألة. فهو يرى أن الذى يستطيع أن يتكلم اللغة العربية بلا لحن سيكون مفضلاً فى الجنة على غيره الذى لا يقدر على ذلك^(٩).

وتعكس نفس الروح تلك الأخبار التى تنسب إلى أبى الأسود الدؤلى (ت ٦٨٩ م) (٧٠ هـ) الذى كان له الفضل فى إجراء أول الدراسات النحوية، إذ أن علته فى تقديم ملاحظاته فى النحو العربى تتمثل فى رغبته فى المحافظة على النص القرآنى مما يمكن أن يلحقه من فساد ناتج عن حديثى العهد بالإسلام^(١٠).

ويبدو أن ياقوت بن على الرومى (ت ١٢٢٩ م) (٦٢٦ هـ) لأسباب مماثلة قام بجمع عدة مواعظ ذات محتوى دينى تؤكد أهمية الدراسات اللغوية والأدبية والنحوية المنسوبة إلى الأجيال الأولى من المسلمين. فهو يقول إن أبا عمرو بن العلاء (ت ٧٧٠ م)

(٩) ياقوت الحموى: معجم الأدباء. القاهرة. ١٩٣٦. المجلد الأول. ص (٨).

يقصد الكاتب ما روى عن سلمة بن قتية حينما قال: كنت عند ابن هبيرة الأكبر قال فجرى الحديث حتى ذكر العربية فقال: ما استوى رجلان دينهما واحد ومروءتهما واحدة أحدهما يلحن والآخر لا يلحن، إن أفضلهما فى الدنيا والآخرة الذى لا يلحن. قال: فقلت أصلح الله الأمير هذا أفضل فى الدنيا لفضل فصاحته وعربيته، رأيت الآخرة ما باله فضل فيها ١٩ قال إنه يقرأ كتاب الله على ما أنزله الله، والذى يلحن يحمله لحنه على أن يدخل فى كتاب الله ما ليس فيه، ويخرج منه ما هو فيه، قال: قلت: صدق الأمير وبر. (المترجم).

J. Fuck. Arabiyya. Untersuchungen Zur Arabischen Sprach Und Stilgeschichte (Berlin. 1950) P.16.

(10) J. Fuck. op. cit., p.6.

(١٥٤هـ) وهو لغوى مبكر ودارس للقرآن، أكد أن علم العربية هو الدين ذاته^(١١).

إن الأهمية التي منحت للعربية من جهة، وتعلم اللهجة المكية التي تمثل صورتها «المثالية، أى اللغة» الفصحى من جهة أخرى، انبنت فى المقام الأول على الاهتمام الذى أظهره المسلمون بضرورة استمرار التراث اللغوى القرآنى.

لكن سرعان ما أعطيت مضامين عقلية لعدة فروع من التعلم اللغوى، وأكدت أهميتها مجموعة من الدوافع الدينية، والواقع أن ابن خلدون لم يفعل شيئاً أكثر من تلخيص تراث طويل فى هذا الموضوع عندما يصرح بالعبرة التالية:

«علوم اللسان العربى أركانه أربعة، وهى اللغة والنحو والبيان والأدب، ومعرفتها ضرورة على أهل الشريعة، إذ مآخذ الأحكام الشرعية كلها من الكتاب والسنة، وهى بلغة العرب ونقلتها من الصحابة والتابعين عرب، وشرح مشكلاتها من لغتهم، فلا بد من معرفة العلوم المتعلقة بهذا اللسان لمن أراد علم الشريعة»^(١٢).

ويتحتم علينا أن نضيف إلى هذا الأمر بعداً جديداً، ألا وهو اعتقاد المسلمين فى التفوق اللغوى والأدبى للقرآن الكريم. علاوة على أن التأصيل المبكر للمعايير — فضلاً عن التثبيت الصارم للنص القرآنى الحقيقى والأصلى أيضاً — أوجدا لدى المسلمين اعتقاداً راسخاً فى أنه وحى من الله بلفظه^(١٣). بمعنى أن الوحي لم يتضمن المحتوى العقائدى والمعنى الروحي فحسب، بل تعداه إلى كل كلمة، وكل حرف، وإلى كل عبارة وكل شكل لغوى موجود فى النص المقدس. إن السمات الظاهرية للتواضع لم تحظ بمثل ما

(١١) ياقوت الحموى. معجم الأدباء. ص(٥٣). ويقصد ما روى عن أبى عمرو بن العلاء كان يقول: «لعلم العربية لهُو الدين بعينه»، فبلغ ذلك عبد الله بن المبارك فقال صدق لأنى رأيت النصارى قد عبدوا المسيح لجهلهم بذلك، قال الله تعالى: «أنا ولَدْتُكَ وأنت بَنَيْتَ، فحسبوه يقول أنا ولَدْتُكَ وأنت بَنَيْتَ فبتخفيف اللام وتقديم الياء وتعوض الضمة بالفتحة كفروا».

(12) Ibn Khaldun. The Muqaddimah. Trans. F. Rosenthal. (New York, 1958) Vol. 3, P. 219.

وقد اعتمد المترجم فى مراجعة نصوص مقدمة ابن خلدون على الطبعة الثانية لدار الكتاب اللبنانى بيروت عام ١٩٧٩م، ولكنه أثر ذكر الترجمة الإنجليزية لأنها هى التى اعتمد عليها المؤلف.

(١٣) فى العبارة ما يشى باعتقاد المؤلف أن النص القرآنى الذى يحرص عليه المسلمون الآن ليس هو المنزل لفظاً من الله، وهو لم يسلم فى هذا الاعتقاد من تأثره بما حدث للكتب السماوية السابقة على القرآن كالتوراة والإنجيل والتى ينتمى المؤلف ثقافياً إليها. (المترجم).

حظيت به من الأهمية في دين كالمسيحية، ومع ذلك لم يكن كافياً القول إن الله خلق الأشياء صحيحة وجميلة داخلياً فقط، بل لا بد، من وجهة النظر الدينية الإسلامية أن يكون قد خلقها صحيحة وجميلة من الخارج أيضاً. وانطلاقاً من هذه النظرة، بدأ الدارسون المسلمون على الفور يرون في القرآن جمالاً أدبياً منقطع النظير، بل يفوق بسهولة أى جمال أدبى من صنع الإنسان. إن آيات التحدى القرآنى من قبيل: ﴿قُلْ لِّينِ أَجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً﴾ [سورة الإسراء: ٨٨] ^(١٤) وإن لم تكن معنية في الأصل إلا بالإشارة إلى المحتوى العقدى المفهومى، غير أنها حملت معنى جديداً أكثر إلحاحاً تضمن مظاهر لغوية وأدبية ينطوى عليها النص القرآنى. وقد ترتب على ذلك تطور مقولة التفرد المعجز أو إعجاز النص المقدس، وهو مفهوم إسلامى عربى كان له تأثيره الملحوظ على تطور الجماليات الأدبية في كافة مظاهرها.

وقد أكد على بن رابان الطبرى (ت ٨٦٤ م) (٢٥٠ هـ) وكان نصرانياً اعتنق الإسلام، أنه لم يجد في لغة من اللغات ما يوازي الإتقان الأسلوبى الموجود في القرآن. وأيده في ذلك أبو حاتم السجستاني، وكان معاصراً له. ^(١٥) وفي القرن التالى لهما، عاد المؤرخ المعروف والمفسر الكبير أبو جعفر محمد بن جرير الطبرى ليؤكد مرة أخرى تفرد القرآن في اصطلاحات تبدو متضمنة لمظاهره الشكلية. ^(١٦) على أن رأيه الذى تقبلته الدوائر التفسيرية ظهر بجلاء بعد ذلك على يد مؤلفين متأخرين مثل محمود بن عمر الزمخشري (١١٤٣ م) (٥٣٨ هـ)، ونصر الدين البيضاوى (ت ١٢٨٦ م) (٦٨٥ هـ) الذى أشار بوضوح إلى بلاغة القرآن وجمال نظمه ^(١٧).

(١٤) وانظر أيضاً سور الرعد ومريم وهود.

(15) G. Von Grunebaum. A Tenth Century Document Of Arabic Literary Theory And Criticism. (Chicago, 1950) P.16.

(١٦) انظر تفسيره للقرآن الآية الثالثة عشرة من سورة هود حيث تعتمد حجته في الإعجاز القرآنى على التفرد والإعجاز الإلهى، هذا على الرغم من أن محمداً وأعداءه من قبيلة واحدة ويتحدثون نفس اللغة.

(١٧) انظر الزمخشري، الكشف، وكذلك تفسير البيضاوى. وبخاصة في السور والآيات التالية: يونس، الآية ٣٨. هود، الآية ١٣. الإسراء، الآية ٨٨.

وأهم مؤلف عربي في هذا الصدد هو بلا شك أبو بكر محمد الباقلائي (ت ١٠١٣ م) (٤٠٣هـ-)، وهو من رواد علم الكلام في عصره. وقد كتب رسالة تحت عنوان إعجاز القرآن، يعرض فيها — كما يشير عنوانها — للتفرد المعجز الذي يتسم به القرآن^(١٨)، وهو يقدم ثلاث حجج لإثبات التفرد المعجز الذي يتسم به القرآن، ويبدو أن الحجتين الأولى والثانية تنطويان على قيمة نسبية^(١٩)، تتمثل بالتحديد في المحتوى الذي يحمله القرآن من جهة، واستحالة أن يكون محمد وهو الأُمى الذي لا يستطيع الكتابة أو القراءة قد أتى به من عنده. أما الثالثة فقد صيغت بمصطلحات مطلقة، كما أنها ترتبط ارتباطاً مباشراً بدراستنا:

«إنه بديع النظم، عجيب التأليف متناهي في البلاغة إلى الحد الذي يعلم عجز الخلق عنه»^(٢٠).

ولقد أنفق الباقلائي جزءاً كبيراً من رسالته في الإجابة على هذا السؤال: هل يمكن إدراك الإعجاز القرآني عن طريق الظواهر البلاغية التي يحتويها؟ وتتضمن إجابته بالإثبات عرضاً مفصلاً يخلص فيه إلى أن نفس الظواهر البلاغية للكلام والموجودة في النص القرآني موجودة أيضاً في الشعر^(٢١).

وكان أبو هلال العسكري (ت ١٠٠٥ م) (٣٩٥هـ-) الذي أثرت آراؤه تأثيراً عظيماً في مقولات الباقلائي قد بين من قبل في مقدمة كتابه الشهير «الصناعتين» أن البلاغة والفصاحة من أشرف الأشياء التي يجب تعلمها بعد معرفة الله تعالى، إذ بهما يعرف إعجاز القرآن^(٢٢)، وقد أيده حازم القرطاجني (ت ١٢٨٥ م) (٦٨٤هـ-) وهو من نقاد

(١٨) مطبوعة في ذيل كتاب الإنفاق في علوم القرآن لجلال الدين السيوطي. (القاهرة ١٩٥١).

(١٩) يشكك المؤلف في حجج الباقلائي على إعجاز القرآن، ويجعلها قيمة نسبية بما يعنيه ذلك ضمناً من اختلاف الناس لها، وذلك اتساقاً من المؤلف مع الموقف الغربي من القرآن الكريم والنبي الذي أنزل إليه، حيث اتهموه بأن القرآن من تأليفه بمعونة بعض الرهبان الذين انشقوا عن الكنيسة، ومن ناحية أخرى فإن محتوى النص القرآني لا يمكن أن يكون موضع شك لخلوه تماماً من التناقضات التي يوجد الكثير منها في محتوى الكتاب المقدس بعديده. (المترجم).

(٢٠) المصدر السابق. ص (٤٧، ٤٩، ٥٠).

(٢١) المصدر السابق. ص ١٠١.

(٢٢) العسكري. كتاب الصناعتين. (القاهرة ١٩٧١) ص ٧.

القرن الثالث عشر، وذلك عندما أكد على البلاغة الأدبية الرفيعة للنص المقدس^(٢٣)، وبعده بقرن من الزمان، ناقش ابن قيم الجوزية^(٢٤) (ت ١٣٣٠م) (٧٣٠هـ) الأسس المختلفة التي بنى عليها العديد من المؤلفين مقولاتهم عن هذا الموضوع، وأضاف أن من يعرف العربية ويقرأ لغتها ونحوها وبلاغتها وشعرها ونثرها يعرف بالضرورة سمو القرآن. ومع اقترابنا من نهاية القرن الخامس عشر قام الكاتب الموسوعي جلال الدين السيوطي (ت ١٥٠٥م) (٩١١هـ) بتلخيص كل المقولات السابقة دفاعاً عن مذهبه^(٢٥).

أما ابن خلدون فعنده أن الفائدة القصوى للدراسات البلاغية والأدبية تتجلى في تقييم الإعجاز القرآني:

«اعلم أن شرة هذا الفن إنما هي في فهم الإعجاز من القرآن، لأن إعجازه في وفاء الدلالة منه بجميع مقتضيات الأحوال منطوقة ومفهومة، وهي أعلى مراتب الكمال مع الكلام فيما يختص بالألفاظ، في انتقائها وجودة رصفها وتركيبها، وهذا هو الإعجاز الذي تقصر الأفهام عن إدراكه»^(٢٦).

وتعني إشارات ابن خلدون المتكررة إلى الإعجاز القرآني أنه كلما ازداد عمق الشعور اللغوي لدى المرء، ونمت قدرته على التذوق الأدبي، كان أقرب إلى الإدراك الفطري للتفوق الأدبي للقرآن^(٢٧)، وتأسيساً على ذلك، ينبغي أن يتم تقييم مفهوم ابن خلدون بالإضافة إلى غيره من المفاهيم التي اعتمدها مثقفو المسلمين، والتي أجاد هو تلخيصها لمواجهة خلفية أخرى من الفخر الذي أظهره العرب بأن لغتهم فيها من الإتقان المطلق ما لا نظير له في كافة لغات الشعوب الأخرى.

وقد دافع ابن سنان الحفاجي (ت ١٠٧٣م) (٤٦٦هـ) في كتابه «سر الفصاحة» عن

(٢٣) السيوطي. كتاب الإتقان. المجلد الثاني ص (١١٩).

(٢٤) انظر الفوائد المشوقة إلى علوم القرآن وعلم البيان. (القاهرة ١٩٠٩) ص ٧ و ٢٤٦. والعمل برمته دراسة للقرآن في ضوء البلاغة. انظر أيضاً:

G. Von Grunebaum. A Tenth Century Document Of Arabic Literary Theory And Criticism. (Chicago, 1950) P.21.

(٢٥) السيوطي. الإتقان. المجلد الثاني ص ١١٦.

(26) Ibn Khaldun. The Muqaddimah. Vol. 3 P.338.

(27) Op. Cit., Vol. 3 PP. 393, 397, 402.

هذا التفوق الذى يتسم به القرآن اعتماداً على ما فيه من غنى لغوى، وقد حاول إثبات هذا التفوق بالقول أننا فى العربية نجد الموضوع الواحد يمكن تسميته بعدة ألفاظ، بينما العكس فى اللغة الرومية، إذ لا يمكن للفظ الواحد الإشارة إلى عدة موضوعات. ويقول إن هذا الأمر يتجلى بوضوح فى الترجمة، مما يعنى أن اللغات الأخرى كالسريانية مثلاً تتحسن عندما تترجم إلى العربية.^(٢٨)

وكان الجاحظ (ت ٨٦٩م) (٢٥٥هـ) قد أشار من قبل إلى الاستحالة اللغوية للترجمة من العربية، وذلك فى مقدمة كتابه الحيوان، حيث أفرد عدة أقسام لهذا الموضوع^(٢٩)، وهو ينسب فى كتابه «البيان والتبيين» الإتقان اللغوى الذى تتمتع به اللغة العربية إلى الظواهر البلاغية والأسلوبية، ولهذا السبب تفوق لغتهم كل اللغات^(٣٠).

وسرعان ما أصبح الإتقان المطلق للغة تصوراً مقبولاً بشكل عام فى تاريخ الأدب العربى، كما تبين الإشارات الكثيرة إلى ذلك؛ فأبو إسحاق بن إبراهيم الحصرى (ت ١٠٢٢م) (٤١٢هـ) على سبيل المثال يقدم فى كتابه «زهر الآداب وشار الألباب» قاعدة مسلم بها ينسبها إلى الجاحظ حيث يقول فى موضع مقارنته العربية بغيرها من اللغات: «ليس فى الأرض كلام هو أمتع، ولا أنفع، ولا أنقى، ولا ألد فى الأسماع، و أشد اتصالاً بالعقول السليمة، ولا أفق للسان، وأجود تقويماً للبيان من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء».^(٣١)

ويمكن القول إذن إن المعنى النهائى الذى انطوى عليه التفوق الأدبى للقرآن يتمثل فى الاستخدام المعجز للغة، التى تفوق فى الواقع كل اللغات.

وقد فتح المفهوم الدينى للتفرد المعجز الذى يتسم به القرآن الطريق أمام اعتبارين هامين تم تقبلهما وشيوعهما فى الإسلام؛ فهو من ناحية يعرض أعلى درجات التفوق الأدبى فى القرآن؛ ومن ناحية أخرى يجعل من الأدب الذى هو من صنع الإنسان السبيل

(٢٨) الخفاجى. سر الفصاحة. (القاهرة ١٩٦٩) ص ٥٠.

(٢٩) الجاحظ. كتاب الحيوان. (القاهرة ١٨٦٥) ص ٧٥.

(٣٠) الجاحظ. كتاب البيان والتبيين. (القاهرة ١٩٥٠) المجلد الرابع ص ٥٥.

(٣١) الحصرى. كتاب زهر الآداب وشار الألباب. مطبوع على حاشية كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه.

(القاهرة ١٨٩٩) المجلد الثانى ص ٢.

الطبيعى — إن لم يكن أفضل السبل — لمعرفة التفوق الأدبى الذى يتحلى به القرآن. ويمكن أن نرى واحداً من أبلغ الشواهد على الدفاع عن هذا الاتجاه فى القرن التاسع الميلادى (الثالث الهجرى)، ولا يقدمه لنا هذه المرة عالم دينى بل ناقد أدبى هو عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت ٨٨٩ م) (٢٧٦هـ)، عندما يقول:

«وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه بفهم مذاهب العرب وافتتانها فى الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس فى جميع الأمم أمة أوتيت من العارض، والبيان، واتساع المجال، ما أوتيته العرب خصيصاً من الله مناً أرهصه فى الرسول، وأراده من إقامة الدليل على نبوته من الكتاب، فجعله علمه كما جعل علم كل نبي من المرسلين من أشبه الأمور بما فى زمانه المبعوث فيه. فكان لموسى فلق البحر باليد والعصا، وتفجر الحجر بالماء الرواء إلى سائر أعلامه زمن السحر، وكان لعيسى إحياء الموتى، وخلق الطير من الطين، وإبراء الأكمه والأبرص، إلى سائر أعلامه زمن الطب، وكان لمحمد ﷺ الكتاب الذى لو اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثله لم يأتوا به ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً، إلى سائر أعلامه زمن البيان»^(٣٢).

إن اهتمام العرب بلغتهم الخاصة وحماسهم للأشكال الكلامية الأكثر إحكاماً وفنية لم يكن وليد الدين الجديد وحده، فإن التراث الشفاهى — وبخاصة فى صورته الشعرية الغنائية والذى تناقلته الألسن — يمثل أعظم كنز ثقافى — إن لم يكن الوحيد — الذى امتلكه البدو، فقد كان العرب حتى عصر ظهور الإسلام بدواً رعاة فى أفعالهم وطبائعهم، هذا على الرغم من وجود بعض الممالك المزدهرة القديمة.

وفيما يتعلق بالشعر وسماته فقد قيل:

«أى حكمة تكون أبلغ أو أحسن أو أغرب أو أعجب من غلام بدوى لم ير ريفاً، ولم يشبع من طعام، يستوحش من الكلام، ويفزع من البشر، ويأوى إلى القفر واليرابيع والظباء، وقد خالط الغيلان، وأنس بالجان، فإذا قال الشعر وصف ما لم يره ولم يعهده ولم يعرفه، ثم يذكر محاسن الأخلاق ومساوئها، ويمدح، ويهجو، ويذم، ويعاتب، ويشيب، ويقول ما يكتب عنه، ويروى له، ويُقضى عليه»^(٣٣).

(٣٢) ابن قتيبة. كتاب تأويل مشكل القرآن. القاهرة، ١٩٥٤. ص ١٩.

(٣٣) الحصرى. كتاب زهر الآداب. المجلد الثانى. ص ٢.

لقد كان الإسلام كما أوضحنا السبب المباشر وراء الاهتمام المقدس تقريباً باللغة، كما كان السبب أيضاً في الوعي الجمالي واللغوي الذي كان متاحاً للوعي الديني. ومرة أخرى نجد دليلاً على التفاعل بين المفاهيم الأدبية والدينية. إن استخدام القرآن في النقد الأدبي لم يكن بحال من الأحوال أمراً غريباً، بل إنه يمثل اتجاهًا أشار إليه عبد الله بن المعتز (ت ٩٠٨م) (٢٩٦هـ) في كتابه الرائد في عصره «البديع»^(٣٤) فقد كان له من كتابة هذه الرسالة هدف واضح ألا وهو بيان أن المدخل الجديد إلى الظواهر البلاغية (البديع) كما يوجد عند المحدثين ليس اختراعاً حقيقياً، وبالتالي هم ليسوا مخترعين. ويقول إن هذا البديع من الممكن أن نجده من قبل في القرآن الكريم وفي أحاديث النبي وأقوال الصحابة، بل وفي أشعار القدماء أيضاً^(٣٥).

وفي إطار عملية التعريب، وارتباطها بخلفيتها اللغوية والثقافية، نال الشعر في الإسلام أعلى درجات التقدير — على الرغم من الازدراء الذي تعرض له في بعض الأحيان على أيدي الكتاب الأتقياء — فالشعراء طبقاً لما ينسب إلى الخليل بن أحمد هم أمراء الكلام، والخليل (٧١٨: ٧٨٦م) (١٠٠: ١٧٠) هو أقدم النحاة العرب^(٣٦)، وهؤلاء الشعراء الذين تتضمنهم هذه المجموعة الذهبية الأثرية التي يعينها الخليل منهم الجاهليون (السابقون على محمد)، ومنهم المخضرمون (المعاصرون له)، ومنهم الوثنيون ومنهم الغير وثنيين. وهكذا يتضاعف الاهتمام بالشعر، ويصبح ذا وجهين: فهو من ناحية يشتمل على تقدير أصيل للفن الأدبي الذي يرجع إلى فترة تعد الآن عصرًا كلاسيكيًا وذهبيًا. ومن ناحية أخرى، يكشف عن اهتمام ديني، يرى في الشعراء الأوائل، بالنظر إلى قرب عهدهم

(٣٤) ابن المعتز كتاب البديع تحقيق كراتشوك سلسلة جيب التذكارية ل لندن ١٩٣٥ ص ١.

(٣٥) ألف ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) كتابه البديع «الأسلوب الجديد» لمعالجة ما استحدثه الشعراء من ظواهر بلاغية ظناً منهم بأنها كذلك، ولكنه كان يرى أنها كانت موجودة في القرآن والحديث. وقد احتوى كتابه هذا على سبعة عشر نوعاً بديعياً وكان بمثابة عمل رائد في هذا المجال جاء بعده قدامة بن جعفر فأوصل الألوان البديعية إلى سبعة وثلاثين، ثم زاد عليها العسكري وابن رشيق حتى بلغت عند الأخير خمسة وستين، ولكن أعظم البديعيين في هذا الصدد هو ابن أبي الإصبع الذي أوصلها إلى مائة وعشرين لونا بديعياً سلم له منها تسعون، وقال إن كثيراً منها من تخريجاته هو، وما زالت تولف كتب البديع على أيدي بلاغيين مثل الشهاب الحلبي والسيوطي وعبد الغني النابلسي حتى وصلت في القرن التاسع عشر على يد الخوري أرمانوس (ت ١٨٥٨م) مائة وشانين نوعاً بديعياً مما يعني أنها تضاعفت منذ ابن المعتز أكثر من عشر مرات (المترجم).

(٣٦) الحصري. كتاب زهر الآداب. المجلد الثاني ص ٢٣٢.

من الأيام البطولية التي شهدتها الإسلام، مصدراً ملائماً بنوع خاص يمكن استخدامه كمادة لغوية في تفسير القرآن.

ويمكن أن نمثل هنا بحالة ابن قتيبة (ت ٨٨٩م) (٢٧٦هـ) الناقد البغدادي المثقف فهو في كتابه تأويل مشكل القرآن لا يستخدم إلا الشعر لشرح الآيات الصعبة، وكذلك في عمله الأدبي «كتاب الشعر والشعراء»، يشير إلى المعايير الدينية التي عول عليها في اختيار مادته:

«هذا كتاب ألفته في الشعراء... وكان قصدي للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الأدب، والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب، وفي النحو، وفي كتاب الله عز وجل، وحديث رسول الله ﷺ» (٣٧).

وهذا هو الاتجاه نفسه الذي ينسبه ابن رشيقي (ت ١٠٦٤م) (٤٥٦هـ) إلى ابن عباس (ت ٦٨٨م) (٦٩هـ) وهو ابن عم الرسول، ويحظى بالتقدير من جماعة المسلمين لغزارة معرفته ومهارته في التعليق على القرآن:

كان ابن عباس يقول: «إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله فلم تعرفوه، فاطلبوه في أشعار العرب، فإن الشعر ديوان العرب، وكان إذا سئل عن شيء من القرآن أنشد فيه شعراً» (٣٨).

ويؤكد هذا المعنى أيضاً شاعر مغمور يستشهد به السيوطي في كتابه المزهر في علوم اللغة قائلاً:

حفظ اللغات علينا فرض كفرض الصلاة
فليس يحفظ دين إلا بحفظ اللغات (٣٩)

على هذا النحو أصبح تناقل التراث الشعري الشفاهي، منذ القرن الأول لظهور الإسلام، وتدوينه في مجموعات خاصة الشغل الشاغل لرجال الأدب العربي الذين فاق اهتمامهم بالشعر ما يمكن أن نجده في أية ثقافة أخرى. ويعبر ابن رشيقي في كتابه العمدة

(٣٧) ابن قتيبة. كتاب الشعر والشعراء. (القاهرة ١٩٦٦) ص ٥٩.

(٣٨) ابن رشيقي. العمدة. الطبعة الثانية. (القاهرة ١٩٣٤) المجلد الأول ص ٣٠.

(٣٩) السيوطي. المزهر في علوم اللغة، بدون تاريخ. القاهرة. المجلد الثاني. ص ١٩٣.

عن هذا المفهوم التقليدي عندما يصرح أن الشعر هو أكبر علوم العربية^(٤٠). مما يؤكد أن الشعر كان المجال المعرفي الأثير الذي تركزت حوله كل هذه المساعي اللغوية، كما أن الأشعار فقط، وبخاصة تلك التي ترجع إلى العصور الأقدم، ولا سيما الجاهلية منها، هي دون غيرها التي عولت عليها الدراسات البلاغية والأسلوبية كمادة استشهاد لها. وهكذا ولد علم الشعر العربي.

* * *

الفصل الثانى

الشعر: ديوان العرب

ترتبط أولى المحاولات وأبسطها فى تعريف الشعر ارتباطاً حميماً بعملية التعريب التى أشرنا إليها فى الصفحات السابقة. فنتيجة لها كانت عواطف الأجيال الجديدة من العرب الذين عاشوا فى ظل التوسع الإسلامى، بالإضافة إلى من اعتنقوا الإسلام حديثاً من غير العرب، تميل جغرافياً وثقافياً إلى العالم العربى الذى انتشر منه الإسلام. وكانت الصحراء العربية بأهلها من البدو ولغتهم العربية النقية هم المنوط بهم الإرشاد إلى المساعى الثقافية التى تجاوزت بالفعل العامل اللغوى. وعلى ضوء هذه العملية يبدو من المنطقى القول إن مفهوم العصر الذهبى بدأ يتطور بحيث أصبح خاصاً بالعرب فى شبه الجزيرة دون غيرهم.

وبقدر ما كان هذا المفهوم الخاص بالعصر الذهبى عاطفياً، وغير مبرر تاريخياً فإنه يضم فى طياته قبائل البدو البدائية وأساطيرهم التى تنبئ عن أيامهم البطولية، ومعاركهم (أيام العرب)، وعاداتهم الاجتماعية، ولغتهم الفصحى، بالإضافة إلى أشعارهم (أشعار العرب). وهكذا، فإنه من الطبيعى جداً أن يستوعب نقاد الأدب الشعر الجاهلى فى بحشهم عن تعريف للشعر، والفنون الشعرية، كما ركزوا اهتمامهم الجاد على الملاحظات التى وضعها المؤرخون والشعراء أنفسهم عن الدور الذى لعبه المسعى الشعرى فى المجتمع العربى البدائى والذى أصبح الآن محطاً للفخر. إنه لم يكن على وجه الدقة تحليلاً للظاهرة الشعرية بقدر ما كان تحليلاً لتأثيرها، وعواقبها، تحليلاً لوجودها، وللدور الاجتماعى الذى خولته للشاعر.

والواقع إنه ليس من السهل تقييم دور الشاعر فى المجتمع العربى البدائى. وبالنظر إلى افتقارنا إلى مصادر أخرى غير الشعر، فإنه ليس أمامنا إلا اللجوء إلى الأبيات التى تنسب إلى شعراء هذا العصر، وكذلك إلى الإشارات التى توجد فى أعمال المؤرخين، وجامعى الدواوين الشعرية فى العصور المتأخرة. وطبقاً لها، فإنه على الرغم من وجود بعض المدن كمكة ويثرب، وهى التى أصبحت بعد ذلك مدينة النبى، ظلت الثقافة الاجتماعية فى شبه الجزيرة العربية سواء قبل محمد أو فى عصره، بدوية رعوية ذات نظام قبلى قوى.

هذا هو المظهر الذى يمكن تمييزه، والذى عادةً ما كانت عواطف الكتاب المتأخرين من المسلمين تتصل به. وعلى عكس الجو الحضرى شبه المدنى فى مكة إلى جانب التأثير

اليهودى القوى فى المدينة كان البدو الذين حمتهم عزلتهم يعدون بمثابة المثال العربى، ونتيجة لذلك، صارت سماتهم الشخصية، والأخلاقية إما جزءاً من المثال العربى للرجل، أو تحولت لتلائم هذا المثال.

على أننا إذا حاولنا شرح النظام الاجتماعى للقبيلة العربية فسوف ننحرف كثيراً عن موضوعنا الأساسى، لكن يكفى أن نشير هنا إلى أن مصطلحى السيد والأمير اللذين شاع استخدامهما للإشارة إلى رئيس القبيلة وزعيمها، يبدو أنهما استخدمتا أيضاً كصفتين للخطيب القادر على الدفاع بنجاح عن حقوق قبيلته عندما تنشأ النزاعات بينها وبين غيرها. وغالباً ما اتسم القائد بأساء كالخطيب أو الزعيم، ذلك لأن فصاحته كانت واحدة من أهم الفضائل المطلوبة فيه والتي ينال التقدير والاحترام لتحليها، إلى الحد الذى جعلها أهم بكثير من شجاعته. وكان لكل قبيلة بل ولكل عشيرة خطيب زعيم متكلم، أو قوال، نيظ به التحدث باسمها وحل النزاعات العامة والخاصة التى تتصل بها فى المجلس. وكان المجلس أو النادى بمثابة البرلمان المحلى للقبيلة. حيث يتحتم على السيد أو الزعيم أن يدافع عن مواقفه مستخدماً بلاغته. وما كانت الأهمية التى منحت للكلمة المنطوقة والتى عادت بالضرورة على أبلغ أعضاء القبيلة، إلا نتيجة البنية الديمقراطية للمجتمع القبلى البدوى العربى.

فالسيد المنتخب الذى يفتقر إلى وسائل فرض إرادته على قبيلته يتعين عليه أن يعول على موهبته الطبيعية فى البلاغة والفصاحة للتأثير فى أفراد قبيلته، وإقناعهم بما يريد. وقد تعددت الإشارات إلى فصاحة وبلاغة سادة القبائل، وكانت صفات «حاد اللسان» و«البليغ» و«الخطيب المفوه» من السمات التى شاع استخدامها كصفات مدح لقائد القبيلة. ويبدو أن هذا الموضوع كان من الأهمية بالنسبة للشعراء المتأخرين إلى درجة أنه حظى بمعالجة خاصة، وفى هذا الخصوص، تعد حالة قيس بن عاصم جديرة بالملاحظة. فلكى يتمكن من مدح قبيلة بنى منقر الخاملة الذكر، رأى أن ينسب إلى كل أعضائها منة الفصاحة:

خطباء حين يقوم قائلهم بيض الوجوه مصاقع لسن^(٤١)

(٤١) أبو تمام. ديوان الحماسة. بشرح الأعلام الشتمرى تحقيق د. على المفضل حكودان، دار الفكر المعاصر بيروت ١٩٤٢/٢م.

وقد عُزِيَتْ نفس هذه الأهمية إلى الكلمة المنطوقة، وذلك في العلاقة القائمة بين القبائل. فلم يكن كافياً أن يتسم الكلام بالوضوح والفصاحة، بل كان لابد أن يتميز الخطيب بحدة اللسان والقدرة على الدفاع عن حقوقه الخاصة بالإضافة إلى حقوق قبيلته. نأخذ مثلاً عتبة بن ربيعة الذي على الرغم من فقره انتخب سيداً لقبيلة قريش الشديدة الفخر بحسبها ونسبها وما كان ذلك إلا لأنه أحسن المتكلمين، وأفحهم لساناً.^(٤٢) وبسبب هذه الموهبة، عهد إليه بتمثيل قومه في أول وأصعب اللقاءات مع النبي، والتي أدت (نتيجة رأيه في القرآن الذي أثر تأثيراً إيجابياً على الكثير من قريش) إلى قبولهم الإسلام بعد ذلك^(٤٣).

على أن البلاغة التي يشير إليها المؤرخون ونقاد الأدب لا توجد أو على الأقل في أغلبها إلا في الإطار الشعري.

فاستشهادات الجاحظ مثلاً في عمله البلاغي البيان والتبيين — والذي ألفه لاستعراض البلاغة العربية — شعرية بالدرجة الأولى. بل إن ثلاثة أرباع الخطباء الذين يذكرهم من الشعراء. كما أن الأصمعي النحوي^(٤٤) (ت ٨٣٠ م) (٢١٦هـ) يعطى لقب الخطيب الفصيح لغالبية الشعراء الذين يستشهد بهم. كما أننا نجد ثابت بن جابر المعروف بتأبط شرأ يقول عن نفسه:

حمال ألوية شهاد أنديــــــــــــــــة قوال محكمة جواب آفاق^(٤٥)

ومن المحقق أن الشعراء العرب — ولا سيما في العصر الجاهلي — كانوا من الواقعية إلى الحد الذي جعلهم غير قادرين على إدراك الشعر إدراكاً مجرداً، فدورهم الاجتماعي اضطهرهم إلى تركيز شعرهم على الحوادث والمشكلات الملموسة، ومعظم القصائد الجاهلية المشهورة تضمنت عدداً كبيراً من الأبيات المحكمة (المباشرة) حتى أنها جعلت

(42) Henri Lammens. Le Berceau De L'Islam (Rome 1914) P.222.

(٤٣) من المعروف أن عتبة بن ربيعة لم يسلم ومات كافراً بسيف الحارث بن عبيدة في غزوة بدر، ولكنه قد كان أعجب إعجاباً شديداً بالقرآن الكريم الذي سمعه من الرسول وقال إنه ليس بالشعر وإن له خلاوة وإن عليه لطلاوة وأن أعلاه لمثمر وإن أسفله لمغدق، وإنه ليعلو ولا يعلى عليه، وما هو بقول بشر، ولعل المؤلف يقصد أن هذه الكلمات التي علق بها عتبة على القرآن أثرت تأثيراً ملحوظاً على من أسلم من قريش بعد ذلك. (المترجم).

(٤٤) هكذا ورد وصف الأصمعي عند المؤلف ولكن الأصمعي مشهور بأنه لغوي لا نحوي.

(٤٥) المفضل الضبي، ت (٧٨٦هـ) (١٧٠هـ). المفضليات (القاهرة ١٩٠٦) ص ١: ١٣.

القصيدة تبدو خطاباً موزوناً ومقفى أكثر منها شعراً حقيقياً. وفضلاً عن ذلك، فإن الأهداف الاجتماعية التي فُرضت على الشاعر جعلته أميل إلى تكيف شعره لملاءمة هذه الأهداف، وهي بالتحديد المدح والهجاء اللذين أصبحا أكثر الأشكال الشعرية شهرة واستخداماً عند العرب في هذا العصر.

ومن الموضوعات التي ارتبطت بهذين الشكلين وكان لها شعبية هائلة في الجاهلية: مدح الشجاعة، والحكمة، وحسن الخلق، بالإضافة إلى المراثي، وقد اعتبر أصحاب المجموعات الشعرية المتأخرون كلاً منها نوعاً شعرياً مستقلاً.

وربما كان المنتدى الذي يعرض فيه الشاعر مهاراته واحداً من المعارض السنوية التي تستخدم كمباريات شعرية، أو تجمعات حافلة يشترك فيها أعضاء قبيلته. وفي كل مناسبة كان المظهر الأساسي للمدح والهجاء يتمثل في الأثر الذي يحدثانه على الجمهور. واعتبر الوزن والقافية — واللذان كانا قد بلغا في ذلك الوقت درجة ملحوظة من النضج — وسيلة مساعدة للذاكرة على تحقيق أكبر قدر من الاستمرارية للتذكر وسرعة الرواج والانتشار، وكانت سرعة الرواج، والانتشار، وطول فترة البقاء، والاستمرار الأساسيين الرئيسيين اللذين يعول عليهما الشاعر أكثر من المجد الأدبي والجمالي، بل وربما كانا الهدفين الوحيدين للشعر، وغالباً ما تعددت الإشارة إلى هاتين السمتين من قبل الشعراء الأول وقد استخدم جرير (ت ٧٢٨م) (١١٠هـ) في القرن الثاني الهجري نفس المحفز في رده على منافسه الفرزدق (ت ٧٢٨م) (١١٠هـ):

فإني لها جهم بكل غريفة شرود إذا السارى بليل ترنما^(٤٦)

وبقدر ما يعد هذا تعبيراً عن الفخر، فإنه — وفي نفس الوقت — يؤكد الوظيفة الاجتماعية التقليدية التي يقوم بها الشاعر. ولا يوجد إلا القليل من الوثائق التي تشير إلى أهمية الشاعر بالنسبة لقبيلته بصورة واضحة كما فعل ابن رشيقي في كتابه العمدة، وذلك في فقرة نجدها مكررة بعد عدة قرون من الزمان عند السيوطي:

«كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصُنعت الأطعمة، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، وتباشر الرجال والولدان، لأنه

(46) Garir, Naqayid. Ed. A. Bevan (Leiden. 1905), No. 50.41; Henri Lammens. Le Berceau De L'Islam (Rome 1914) P.253.

حماية لأعراضهم، وذبُّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنتون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج^(٤٧).

ولأسباب مماثلة، كان الازدراء يوجه إلى القبائل التي لا يظهر من بينها أصوات شعرية. وها هو ذا جرير يهاجم قبيلة بنى سليط بحدته المعروفة انطلاقاً من هذه النظرة: ما لكم است في العـلا ولا فـم ولا قديم في القديم يعلم^(٤٨)

نتبين مما تقدم كيف تم اختزال الرؤية الشعرية في نط من التعبير، أو الصياغة القادرة على تحقيق الهدف الأساسي للشعر، والمتمثل في سهولة الانتشار. وعادةً ما يشار إلى هذا المظهر إشارة واضحة بتلك العبارة الموجزة المشهورة (الشعر السيار).

ومن الصعب تحديد نسبة التغيير الاجتماعي الذي أحدثه الإسلام في المجتمع القبلي العربي، وربما يتمثل هذا التغيير في:

- (١) زيادة تركز القبائل التي انتظمت أولاً حول محمد ومن بعده تحت لواء خلفائه.
 - (٢) الجهود الحربية فيما وراء حدود شبه الجزيرة العربية.
 - (٣) إعادة توطين المجتمع العربي في بقعة أوسع من الأرض نتيجة الفتوحات الإقليمية الواسعة منذ العقود الأولى في التاريخ الإسلامي.
 - (٤) وأخيراً، ظهور مسلمين من غير العرب كطبقة اجتماعية تزايدت أهميتها باستمرار.
- إلا أن كل ذلك لم يغير تغييراً كبيراً من الواقع الاجتماعي للمجموعات، والقبائل، والعشائر التي ظلت تعيش في شبه الجزيرة العربية. ومع ذلك فإن كل هذه العوامل ساهمت في إحداث تغيير فعال في الأهمية التي كانت تحظى بها هذه القبائل، وما ارتبط بها من نظام اجتماعي، في الحياة الاجتماعية، والسياسية، والثقافية للعرب، وللمجتمع الإسلامي بشكل عام. ومهما يكن من شيء، فإن هذا المجتمع البدوي هو الذي يعنيه المؤرخون ونقاد الأدب عندما يتحدثون عن الدور الاجتماعي للشعر.

وفي هذا السياق، يقدم ابن قتيبة (ت ٨٨٩ م) (٢٧٦هـ) في كتابه الموسوعي عيون الأخبار تعريفاً للشعر جديراً بالملاحظة:

(٤٧) ابن رشيقي. العمدة. المجلد الأول ص ٦٥.

(48) Garir Naqayid. No. 18.5 ; Henri Lammens. Le Berceau De L'Islam (Rome 1914) P.225.

«الشعر معدن علم العرب، وسفر حكمتها، وديوان أخبارها، ومستودع أيامها، والصور المضروب على مآثرها، والخذق المحجوز على مفاخرها، والشاهد العدل يوم النفار، والحجة القاطعة عند الخصام، ومن لم يقم عندهم على شرفه وما يدعيه لسلفه من المناقب الكريمة، والفعال الحميدة، بيتٌ منه شذت مساعيه، وإن كانت مشهورة، ودرست على مرور الأيام، وإن كانت جساماً، ومن قيدها بقوافي الشعر، وأوثقها بأوزانه، وأشهرها بالبيت النادر، والمثل السائر، والمعنى اللطيف، أخلدها الدهر، وأخلصها من الجحد، ودفع عنها كيد العدو، وغض عين الحسود»^(٤٩).

ويمكن لنا استنباط عدة ملاحظات من هذا النص، لعل أكثرها ملاءمة أن ابن قتيبة على الرغم من تعميماته لم يضع في ذهنه مفهوماً كلياً للشعر، أو أفكاراً شاملة عن الأهداف الشعرية بحيث يمكن تطبيقها على أشعار كافة الأمم، ثم إن هذا الرجل الغزير الفكر الذي عاش في بغداد العاصمة المستنيرة في القرن التاسع الميلادي (الثالث الهجري)، لم يحاول حتى أن يضمّن الشعر العربي كله في تعريفه، فإنه يشير في المقام الأول، إن لم يقتصر على ذلك، إلى الشعر الجاهلي، والإسلامي المبكر، ولا سيما ذلك المنتمى إلى البدو والمجتمع القبلي.

ومن المهم في هذه الدراسة القول إن الكتاب المسلمين — وفي وقت مبكر جداً — قبلوا — كجزء من عملية التعريب الخاصة بهم — الإنجازات الأدبية والثقافية للعرب برمتهم بما فيهم بالطبع الجاهليين. فمن السهل أن نرى أن إشارة ابن قتيبة التي لا تخلو من فخر إلى الطبيعة الاجتماعية للشعر إنما تعني في المقام الأول ذلك المكان المثالي الذي كان يشغله الشعراء في الماضي، والذي نُظِرَ إليه آنذاك — في عصر ابن قتيبة — على أنه عصر ذهبي أدبي.

ومن النقاط الجديرة بالملاحظة أيضاً قوله إن الشعر معدن علم العرب، ففيه تاريخهم وحكمتهم، وأدبهم، وأغانيهم، ومن الواضح أن الشعر نفسه كان ينظر إليه على أنه من أعظم علوم العربية. وتبرز هذه المقولة الأهمية الممنوحة للشعر مقارنة بغيره من وسائل التعبير الأخرى، وذلك بوصفه المصدر النهائي لدراسة ما يسمى العلوم الأصيلة في الإسلام. ويمكن أن نرى عظمة الأهمية الممنوحة لهذا المفهوم الاجتماعي، وللاتجاه

العملى الذى مارسه الناقد الأدبى فى تقبل الشعر، فى صحة هذا التعريف الذى ظل يتمتع بالقوة عبر القرون. هذا على الرغم من وجود القليل من نقاد الأدب الذين لم يشيروا إليه بطريقة أو بأخرى.

وينسب ابن رشيقي (ت ١٠٧٠م) (٤٥٦هـ) إلى عبد الله بن عباس — وهو ابن عم النبي — خبراً يتضمن هذه النصيحة:

«إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله فلم تعرفوه، فاطلبوه فى أشعار العرب، فإن الشعر ديوان العرب»^(٥٠).

كما أننا نجد ابن خلدون بالقرب من نهاية القرن الرابع عشر الميلادى (التاسع الهجرى) يعول على نفس التعريف:

«اعلم أن فن الشعر من بين الكلام كان شريفاً عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم، وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلاً يرجعون إليه فى الكثير من علومهم، وحكمهم»^(٥١).

والواقع أن ابن خلدون لم يستخدم هذا المفهوم الذى يجعل من الشعر ديواناً للعرب فحسب، بل ينسبه أيضاً إلى كتاب مرموقين من قبيل أبى بكر بن العربى المعافى الأندلسى (ت ١١٤٨م) (٥٤٣هـ)^(٥٢)، ثم يأتى السيوطى (ت ١٥٠٥م) (٩١١هـ) بعد (نصف) قرن من الزمان تقريباً ليستشهد بأحمد بن فارس (ت ١٠٠٥م) (٣٩٥هـ) وذلك فى معرض تلخيصه للمفهوم الاجتماعى والعملى للشعر:

«الشعر ديوان العرب، وبه حفظت الأنساب، وعرفت المآثر، ومنه تُعَلِّمَتُ اللغة، وهو حجة فيما أشكل من غريب القرآن، وغريب حديث رسول الله ﷺ، وحديث صحابته، والتابعين، وقد يكون شاعر أشعر، وشعر أحلى، وأظرف، فإما أن تتفاوت الأشعار القديمة حتى يتباعد ما بينها فى الجودة فلا، وبكل يُحتجُّ، وإلى كل يحتاج، فأما الاختيار الذى يراه الناس للناس فشعوات، كل يستحسن شيئاً»^(٥٣).

(٥٠) ابن رشيقي. العمدة. المجلد الأول ص ٣٠.

(51) Ibn Khaldun. The Muqaddimah. Vol. 3, P.374.

(52) Ibid. Vol.2, P.402. Vol. 3 PP. 303, 342, 367, 410.

(٥٣) السيوطى. المزهرة فى علوم اللغة. (القاهرة د.ت). المجلد الثانى ص ١٩٣ وما بعدها.

إن تعريف السيوطي للشعر يختزل الدور الذي لعبته أشعار العرب في الحضارة الإسلامية العربية، في عدة نقاط:

أولاً: دراسة تاريخهم القديم ومعرفة سلاسل أنسابهم القبلية.

ثانياً: الممارسات اللغوية والتفسيرات الفيلولوجية. فإن مفهوم (الشعراء أمراء الكلام) يلتقى هنا مع مفهوم (الشاعر حامل رايات قبيلته، مخلص مآثرها وأمجادها وفضائلها وأسمائها). أما الاعتبارات الجمالية فقد تم تناسيها تماماً، أو لنقل تم استبعادها بحيث لم يعد لها إلا دور ثانوي. بل حتى تقنيات الوزن والقافية — إن وضعت في الاعتبار أصلاً — صارت جزءاً من علم العروض. والسيوطي هنا يرفض رفضاً قاطعاً أى نظرية شعرية قد تتجاوز الحدود التي فرضها هذا المدخل على الشعر العربي. ومن المهم أن ندرك المغزى الذي انطوى عليه هذا الاتجاه العملي نحو الشعر، والذي ظل شائعاً عبر القرون، في تاريخ علم الشعر العربي.



الفصل الثالث

الشعر: الصدق والكذب

هناك اتجاه فى نقد الأدب العربى يضاف إلى ذلك المذهب الذى يقضى بالنظر إلى الشعر فى إطار وظيفته الاجتماعية، وهو اتجاه يرمى إلى اعتبار الشعر نفسه وسيلة لتوصيل الأفكار، مما يؤدى إلى اختزال الوظيفة الاجتماعية فى العلاقة العقلية التى يقيمها الشعر بين الشاعر والمستمع. وفى هذه الحال يصبح الشعر كلاماً، أو قولاً مما يجعله معتمداً أصلاً على وجود محتواه المفهومى. غير أن هذا المدخل الجديد لم يبعد كل البعد عن التعريف الشكلى للشعر، لأن الشعر فى النهاية كلام كما أوضحنا. وكل ما يمكن أن يوجد من اختلاف ينحصر فى أن الصفة التوصيلية للشعر هى التى باتت موضع الفحص والنظر. وبما أن السلامة التعبيرية للشاعر هى التى صارت الآن محل نظر من حيث كون الشعر صادقاً أو كاذباً، فإنه يترتب على ذلك نوع من الاختلاف عن فكرة أن الشاعر زعيم قبيلته، وأن الشعر ديوان العرب.

هذا المظهر الذى تميز به الجهد العربى فى تحليل الشعر كان منسجماً بصورة أساسية مع النمو الروحى والعقلى للإسلام باتجاه المفاهيم والقيم الداخلية، والذى كان السمة المميزة للتطور الروحى منذ القرون الأولى فى التاريخ الإسلامى. وقد اعتمدت الأسباب التى حددت هذه الوجهة فى التحليل الشعرى على معتقدات دينية أساسية من جهة، وموقف المجتمع الإسلامى البدوى الذى كان لا يزال يواجه الوثنية من جهة أخرى. وعلى هذا النحو اعتمدت المحاولات الخاصة بالبحث عن ما إذا كان القول الشعرى صادقاً أو كاذباً اعتماداً رئيسياً على أسس دينية وأخلاقية وعقائدية، ولم تكن نتيجة التأملات الفلسفية المجردة. ومن الصعب هنا أيضاً ألا نرى مدى التأثير المباشر الذى أحدثته التعاليم النبوية المبكرة بالإضافة إلى مواجهته للواقع الاجتماعى الذى كانت تتمتع به البلاغة الشعرية فى المجتمع العربى البدوى. وقد ظلت نتائج هذا التحليل فى التراث النقدى لفترة طويلة حتى بعد أن أصبحت مبررات وجودها غير صحيحة.

كان الشعراء طبقاً لدورهم الاجتماعى كقادة أخلاقيين، وزعماء لقبائلهم — لو صدقنا الأخبار المبكرة — قادة أيضاً لقبائلهم الوثنية العربية فى مجابهة المستحدثات الدينية والاجتماعية الجديدة، والتى مثلتها التعاليم المحمدية. ومحاولتنا تلخيص العلاقات التى كانت قائمة بين القبائل العربية وقادتها، والتى لم تكن دينية بقدر ما كانت أقرب إلى السياسية أو الاجتماعية أو العسكرية من جهة، والقوة المتزايدة للمجتمع الإسلامى الذى آمن بمحمد من جهة أخرى من شأنها أن تجرفنا بعيداً عن موضوعنا الأساسى. إذ إنه من الصعب أن نلمح

حياة دينية حقيقية لدى العرب قبل محمد، فطقوسهم الدينية التي كانت لديهم بمثابة التجسيد الحقيقي للدين — لدى الجاهليين — لم تعد في معظمها تحمل هذا المعنى، حيث لم يمض وقت طويل حتى فقد الحج، بل والأماكن المقدسة القديمة لما لها من مغزى نسكي، ولم يقتصر الأمر على ذلك، إذ تحولت إلى أسواق ومعارض يعد الترفيه والسرور من أهم مظاهرها. ولم يكن على النبي أن يحارب شعوراً دينياً وثياً متعصباً، بقدر ما كان يتحتم عليه أن يصارع اتجاهات يغلب عليه عدم الاحترام لأى شيء، إباحياً في تحلله من كل شيء.

ومهما تكن جدية المسعى الدينى للمسلمين الأول، فإن اعتناق بنى وطنهم للإسلام كان شأنًا سياسياً إلى حد بعيد، إن لم يقتصر على ذلك. ومما يعبر عن هذا الاتجاه اللامبالي بالدين، والذي سيطر على العرب المعاصرين لمحمد قول القرآن: ﴿وَإِذَا مَسَّ الْإِنْسَانَ ضُرٌّ دَعَا رَبَّهُ مُنِيبًا إِلَيْهِ ثُمَّ إِذَا حَوَّلَهُ نِعْمَةً مِّنْهُ نَسِيَ مَا كَانَ يَدْعُوَ إِلَيْهِ مِنْ قَبْلُ وَجَعَلَ لِلَّهِ أَنْدَادًا لِّیُضِلَّ عَنْ سَبِيلِهِ ۚ قُلْ تَمَتَّعْ بِكُفْرِكَ قَلِيلًا ۚ إِنَّكَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ ۖ﴾ (الزمر: ٨).

هذه الآية تشير إلى القبل الأناني الذى يتبعه رفض غير عقائدى لله، بل وتشجبه أيضاً، ميلاً إلى اتباع الأساليب القديمة في عبادة الأوثان. والحكايات التي تبين مدى سهولة إدماج العرب للخلفية الوثنية بالدين الإسلامى الجديد لا يمكن حصرها.^(٥٤) وعلى الرغم من وجود رغبة في قبول نوع من التوفيق الدينى، فنحن نعلم أن شعراء الوثنية قاوموا محمداً والإسلام بكل ما أوتيت أهاجيهم من أثر اجتماعى. وقد رد النبي على هذه الحملات الأدبية بلهجة حادة، مصحوبة بأحكام لا تخلو من وحى إلهى، تعكس مدى سخطه العميق وفي نفس الوقت، تبين درجة الأهمية التي يقيمها لمثل هذه الإهانات. وهناك العديد من النصوص القرآنية التي تشير إلى الشعر والشعراء، وتذكرهم، مؤيدة لعنة النبي لما يعتبره الوظيفة المضللة للشعراء في نهوضهم بمهمتهم الاجتماعية: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ﴾ [الشعراء: ٢٢٤].

ولا يوجد دين من الأديان أخذ الشعراء ووظيفتهم في المجتمع مأخذ الجد مثلما فعل الإسلام. فمن الصعب مثلاً أن نوازي على وجه اليقين بين موقف محمد من الشعراء،

(54) J. Wellhausen, Reste Arabischen Heidentums (Leipzig, Second Edition 1927). P.219ss.

وموقف عيسى من الطبقة العقلية التي كانت تقود المجتمع في عصره، وأعني الفريسيين^(٥٥). لم تكن الوظيفة الاجتماعية للشعراء بوصفهم المتحدثين الرسميين باسم قبائلهم وحدها هي التي حملت محمداً — لأسباب دينية في ذلك الوقت — على السخط من تلك المقارنة التي تضع شخصه — وهو نبي من الله — على قدم المساواة مع الشعراء الوثنيين والكهنة. بل أضيف إليها تلك القوة الخارقة للطبيعة التي تنسب غالباً إلى الإلهام الشعري:

﴿ وَيَقُولُونَ أَيَّنَا لَتَارِكُوا إِلَهَنَا لِشَاعِرٍ مَجْنُونٍ ﴾ [الصافات: ٣٦].

﴿ أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ ﴾ [الطور الآيتان ٣٠ : ٣١].

وكانت الإجابة التي أوحى بها الله في واحدة من السور التي تعتبر متقدمة في النزول طاعنة وحاسمة:

﴿ فَلَا أَقْسِمُ بِمَا تُبْصِرُونَ ﴿٣٨﴾ وَمَا لَا تُبْصِرُونَ ﴿٣٩﴾ إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ ﴿٤٠﴾ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا تُوْمَنُونَ ﴿٤١﴾ وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَّا تَذْكُرُونَ ﴿٤٢﴾ تَنْزِيلٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ ﴿٤٣﴾ ﴾ [الحاقة: ٣٨ - ٤٣].

على أن موقف محمد الشخصي من الشعراء مشروط، بل وفيه قدر من التناقض^(٥٦). فمع معارضته للشعراء وما يقومون به من عمل منذ البدايات المبكرة لسني دعوته، فإننا نجده يعترف بمسئوليتهم الأخلاقية، ووظيفتهم الاجتماعية في القبائل العربية. وعلى

(٥٥) جماعة يهودية ظهرت أول ما ظهرت إبان القرن الثاني قبل الميلاد، وكانت تهدف إلى مقاومة كافة التأثيرات الإغريقية أو الأجنبية بشكل عام، التي يمكن أن تفسد النص المقدس للتوراة. كما كانت ترمي إلى إدارة كافة شؤون الدولة، سواء السياسية أو العامة طبقاً للقانون الإلهي. وكان لها نفوذ واسع عندما جاء السيد المسيح كحركة دينية تقود المجتمع نحو كل ما هو روحى أو أخلاقى. إلا أن تصرفاتهم اعتراها الكثير من الفساد وتغليب المصلحة الخاصة إلى درجة أن السيد المسيح اتهم الكثير منهم بالنفاق. (المترجم).

(٥٦) واضح من سياق المؤلف أنه يتحامل على شخص الرسول الكريم دون محاولة فهم حقيقة الموضوع الذى يتحدث فيه، فما يسميه المؤلف تناقضاً هو فى الحقيقة اتساق فكرى مع مفهوم الوظيفة الاجتماعية للشعر، فما دام الشعر يودى وظيفة محمودة للمجتمع وينشر الأخلاق الكريمة ويدافع عن الأصول التى يدعو إليها الدين فهو شعر مقبول ومحمود من الرسول الكريم، بل ومدعو إليه، أما إذا خالف الشعر هذه الوظيفة فإنه يعد شعراً مذموماً ومرفوضاً، وهذا اتساق لا تناقض، والمؤلف نفسه فى غير هذا الموضوع يستشهد بحديث عن الرسول ﷺ، نقله عن العمدة بقول فيه: «إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق فهو حسن، وما لم يوافق الحق فلا خير فيه». (المترجم).

النقيض من التأويل التقليدى الإسلامى، لم يكن هناك سبب دينى، أو حتى نظرى وراء هذا الجهر القرآنى بأن محمداً ليس شاعراً^(٥٧).

والواقع أن هناك بعض العوامل الاجتماعية التى تقبلها محمد جنباً إلى جنب مع غيرها من العوامل ذات الطبيعة الدينية، هى التى أملت عليه موقفه بالنسبة للشعراء العرب المعاصرين له. ويخبرنا المؤرخون العرب أن محمداً نفسه استخدم الشعراء — على نطاق واسع — نفس الاستخدام الذى كان يقوم به سادة وأمراء القبائل فى حال كونهم ليسوا شعراء. إذ كانوا يوظفون الشعراء كمتحدثين باسمهم. فقد كان حسان بن ثابت (ت ٦٦٣م) (٤٣هـ) واحداً من الشعراء الذين استخدمهم الرسول، وقد قضى الفترة الأولى من حياته شاعراً جائلاً، ثم استقر بعد ذلك فى مسقط رأسه بالمدينة.

وبعد إسلامه، استبقاه النبى شاعراً، وأصبح المتحدث الرسمى للرسول، يرد بأبياته على الوفود الشعرية التى مثلت قبائلها فى السعى إلى الصلح^(٥٨). وبالرغم من بساطة أسلوبه الشعرى، كان ينظر إليه بعين التقدير فى الشعر العربى اعترافاً بفضلته لاتصاله بالنبى.

ومن الأمثلة الأخرى على ذلك أيضاً فى هذا الخصوص الشاعر الأكثر موهبة كعب ابن زهير. فقد دخلت قبيلته مزينة فى الإسلام، وكان من بينهم أخوه بجير نفسه. ولم يكن كعب قد اعتنق الإسلام بعد، فنظم أبياتاً هجا فيها المسلمين، مما حمل النبى على إهدار دمه. ولكى ينجو من القتل على أيدى غلاة المسلمين^(٥٩)، كان عليه أن يحظى بعفو النبى، فتحايل على ذلك. ونظم قصيدة فى مدح محمد، كافأه عليها بأن خلع عليه برده.

(٥٧) بل كانت هناك مبررات دينية وأخلاقية هى التى أدت إلى الجهر القرآنى بأن محمداً ليس شاعراً.. وهى التى أدت إلى استخدامه للشعر بعد ذلك. فالعرب الوثنيون هم الذين لصقوا سمة الشعرية بالقرآن وبمن ينزل عليه، مما حمل القرآن على نفى هذه السمة عنه وعن الرسول الكريم ﷺ بكل وسيلة ممكنة.. وبعد فترة من الزمان أعنى عندما رسخ فى عقول العرب المسلمين وغير المسلمين أن القرآن بعيدٌ كل البعد عن الشعر لأنه مغاير له فى الشكل والمحتوى. وأصبح من الممكن أن يتم تقبل الشعر الذى يستطيع أن يخدم الأمة بما يوافق الحق. هذا الرفض للشعر، تم التخلص منه، وأصبح من الممكن تقبل الشعر بعد ذلك من جهة، وجعل هذا التقبل مشروطاً من جهة أخرى هو الذى حمل المؤلف على أن يصف موقف النبى ﷺ من الشعر بالتناقض. (المترجم).

(58) Carl Brockelmann, Geschichte Der Arabischen Literatur (Leiden, Second Edition 1943). Vol. 1, P.37s.

(٥٩) ينظر الكاتب إلى المفهوم الخاص بإهدار الدم وبالتالى قيام المنوط بهم بتنفيذه على المستوى العملى على أنه نوع من التعصب، ولعل ذلك يرجع إلى الخلفية الثقافية الغربية التى نشأ فيه المؤلف فى ظل عدم قيام إنجلترا وبعض الولايات الأمريكية على سبيل المثال على عدم تنفيذ حكم الإعدام بها على المجرمين بل وحتى على القتل منهم بالفعل.

وهي القصيدة المعروفة بـ «بانت سعاد»، أو قصيدة البردة. وكانت الظروف التي أحاطت بنظمها كافية وحدها لإعطاء صاحبها اسماً خالداً في الشعر العربي.^(٦٠)

يتبين مما تقدم أن معارضة النبي ولعنته للشعر والشعراء العرب الوثنيين لم تكن سبباً كافياً لرفضهم وشعرهم رفضاً كلياً في العالم الإسلامي، كما أنها لم تكن عائقاً يحول دون قيام تحالف لغوى ثقافى بين الإسلام واللغة العربية، تحالف لم يستثن منه أحد حتى شعراء الجاهلية الوثنيين. ومهما يكن من شيء فقد عول على هذه القصة مؤرخو ونقاد الأدب — الذين وجدوا أنفسهم مضطرين إلى تضمينها فى أعمالهم — وذلك فى فقرات أو ربما فصول بأكملها دفاعاً عن الشعر.

فعلى سبيل المثال يكتب ابن رشيقي فى كتابه العمدة — بعد أن أفرد فصلاً عن فضل الشعر — فصلاً آخر رداً على هؤلاء الذين ييغضون الشعر. وقد أقامه على عدة أحاديث نسبها إلى النبي، وأخبار منسوبة إلى زوجه عائشة وبعض صحابته. ويبنى فيها دفاعهم عن الشعر على نوع من النسبية الأخلاقية والدينية، كأن نجد مثلاً ذلك الحديث المنسوب إلى محمد أنه قال:

«إنما الشعر كلام مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه».

وقد قال النبي فيما تروى عنه عائشة:

«إنما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث وطيب. فنخذ الطيب ودع الخبيث».^(٦١)

وقد سبق ابن عبد ربه (ت ٩٤٠م) (٣٢٨هـ) ابن رشيقي بأكثر من مائة عام فى الدفاع عن الشعر. وهو يستخدم نفس العبارات التى استخدمها غيره ممن نهض بهذا العبء. ومما يستحق الاقتباس هنا تلك الفقرة التى افتتح بها أحد الفصول عن صفات الشعر.

«ومن الدليل على عظم قدر الشعر عند العرب وجليل خطبه فى قلوبهم أنه لما بعث

(60) C. Brockelmann. Op. Cit. Vol. 1, P.38s.

(٦١) ابن رشيقي. العمدة. المجلد الأول ص ٢٧ - ٣٢، وقد جمع المؤلف فى متن كتابه بين حديثين أولهما ما ورد عن ﷺ: «إنما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث وطيب» وحديث عائشة: «الشعر فيه كلام حسن وقبيح، فنخذ الحسن واترك القبيح»، والحديثان كما هو واضح أحدهما مرفوع للنبي، والآخر من لفظ عائشة، لذا لزم التنويه. (المترجم).

النبي ﷺ بالقرآن المعجز نظمه وتأليفه المحكم وأعجب قريشاً ما سمعوا منه قالوا «ما هذا إلا سحر»، وقالوا في النبي شاعر، ترصد به ريب المنون، وكذلك قال النبي: في عمرو بن الأَهم لما أعجبه كلامه: إن من البيان لسحراً»^(٦٢).

ومهما يكن من شيء حول افتقار ابن عبد ربه إلى الأصالة، فمن المهم أنه رأى أن يتبع التأويل القرشي (الجاهلي) — الذي اعتبر القرآن شعراً — حتى يتمكن من أن يتوصل إلى إثبات التفوق الأدبي للقرآن من ناحية، وتأكيد التقدير الذي كان يتمتع به الشعر في الجاهلية الوثنية من ناحية أخرى. وعلى أية حال، فقد كان هذا جهداً محموداً لا يقوم به إلا بلاغي مرموق، وإن لم يغير بحال من النظرة القرآنية الراضية للشعر والشعراء.

إن رفض الإسلام الشكلي لأي سمة شعرية في النص القرآني يعتمد بالدرجة الأولى على (اعتقاد الجاهليين) بوجود محقق لهذا الأثر الشعري في الوحي المقدس. ولم يكن أمام فقهاء المسلمين عندما كانوا يواجهون مثل هذه العبارات القوية في القرآن والرافضة للشعر من قبيل: ﴿وَمَا عَلَّمْتَهُ الْشَّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ﴾ [يس: ٦٩]. أو قوله: ﴿وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ﴾ [الحاقة: ٤١]. لم يكن أمامهم إلا أن يطبقوها على القرآن باعتباره أبلغ خطاب نسب إلى محمد، إن لم يكن الوحيد. ويبدو أن المفسرين والفقهاء المسلمين فسروا هذه الآيات وما شابهها تفسيراً شكلياً حرفياً صارماً. فالباقلائي على سبيل المثال يتحدث عن هذه المسألة في كتابه عن إعجاز القرآن، وذلك عندما يناقش مناقشة مطولة — في فصل خصصه لإنكار الشعر في القرآن — كل المظاهر الشكلية التي حملها التعريف التقليدي للشعر. وبين أنها ليست موجودة بالفعل في النص القرآني. وبعد قرن من الزمان، يكرر الزمخشري هذه القضية في تفسيره الكشف عندما يقول:

«الشعر إنما هو كلام موزون مقفى يدل على معنى، فأين الوزن وأين التقفية وأين المعاني التي ينتحياها الشعراء من معانيه، وأين نظم كلامهم من نظمه وأساليبه؟»^(٦٣).
ورشة تفسيرات أكثر وضعية لهذه النصوص وما يماثلها ترى أن الشعر المشار إليه في الآيات ليس هو ذلك النوع الأدبي المخصوص، أو أي شكل بعينه ذي تعبير فني. إنها

(٦٢) ابن عبد ربه. العقد الفريد. المجلد الثالث ص ١٤٧.

(٦٣) الزمخشري. الكشف. تفسير الآية ٦٩ من سورة يس.

تذكر فقط بالدور الاجتماعي الذي كان يقوم به الشعراء في المجتمع العربي البدوي، وتدينه عندما يحول دون الاعتراف بمحمد وبرسالته الإلهية. هذا التأويل الذي يضع الصدق في مقابل الأكاذيب الشعرية هو الذي مال إليه محمد بن جرير الطبري (ت ٩٢٢م) (٢١٠ هـ) عندما يقول:

«القرآن تنزيل من الله، أنزله إلى محمد، وأنه ليس بشعر ولا سجع كاهن».^(٦٤)

ومهما يكن من أمر، فغالباً ما أشار بعض الكتاب ورجال الأدب المتدينون إلى هذه الآيات في معرض تأكيدهم على إدانتهم للشعر بشكل عام. بيد أنهم لم يفعلوا ذلك إلا بعد أن نزعوها من سياقاتها، وأولوها تأويلاً نظرياً عاماً، أدى إلى اعتبارها صحيحة التطبيق بصورة شاملة، بدلاً من إعطائها معنى ملموساً ونسبياً، لا ينطبق إلا على كل حالة على حدة.

ونتيجة لذلك، كان لها تأثيرها الملحوظ على التشكك الإسلامي في قيمة الشعر، وكذلك على تقييم السمات والصفات الشعرية.

إن الرفض القرآني القاطع لصفة الشعرية في النص المقدس، ولأى موهبة شعرية تنسب إلى النبي في كلامه، جعل تعريفهما في موضع صعب. فالمفهوم الديني للإعجاز والتفرد المعجز للنص القرآني — والذي تم تطبيقه منذ البدايات المبكرة على التأليف الأدبي والتعبير اللغوي — فرض على نقاد الأدب العربي تقسيماً، غالباً ما يتم تجاهل أهميته. وأعني التمييز بين الإتقان الأدبي والشعر من جهة، وبين الجمال الأدبي والشعرى من جهة أخرى. ويمكن أن نجد الجمال والإتقان الأدبيين في القرآن الذي ينطوي عليهما إلى درجة الإعجاز، على كونه ليس شعراً بأي حال من الأحوال.

إن أهمية التفرد الأدبي للقرآن تكمن في أنه على الرغم من كونه ليس شعراً أو شعرياً، يفوق في أسلوبه أساليب أعظم المنجزات البشرية الكلامية شأنًا. والواقع أن ابن المعتز بالقرب من نهاية القرن التاسع الميلادي (الثالث الهجري) استخدم هذه الفكرة في كتابه البديع، ثم كررها السيوطي بعد ذلك، أي في حوالى القرن الخامس عشر الميلادي (التاسع الهجري) فيما استشهد به من كلام المراكشي:

«ولكل من ذلك نظم مخصوص، والقرآن جامع لمحاسن الجميع عن نظم غير نظم شيء

منها» (٦٥).

ومهما يكن التعريف الشعرى الذى ربما يدافع عنه هذا المؤلف أو ذاك، تبقى المسلمة الجوهرية ثابتة، إن القرآن وحى إلهى: أى أنه على ما فيه من إتقان أدبى وجمال معجز، فهو ليس شعراً. وهكذا يقوم النص القرآنى على نفى الأسس الشعرية. ولا يمكن الاستهانة فى هذا السياق بفكرة نفى صفة الشعرية فى بعض الظواهر البلاغية التى قد توجد فى النص المقدس. وهذه هي مقولة عبد القاهر (ت ١٠٧٨م) (٤٧١هـ) فى رفض شعرية الاستعارة:

وكيف يعرض الشك فى أن لا مدخل للاستعارة فى هذا الفن، وهى كثيرة فى التنزيل على ما لا يخفى كقوله عز وجل: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاسْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴾ [مریم: ٤]. (٦٦)

وعلى الرغم من أن السبب المباشر لمعارضة الإسلام المبكرة للشعر والشعراء يكمن فى الدور الاجتماعى الذى يقومون به فى القبائل العربية، إلا أنه يبدو أن لها أيضاً أساساً دينياً. فطالما أن الكفار يرمون إلى مقاومة ودحض حقيقة الوحى الإلهى، والصراط المستقيم، والهداية، كما بينها محمد رسول الله، كان عليهم أن يزعموا أن القرآن ليس إلا أساطير مفتراة: ﴿ وَمِنْهُمْ مَّنْ يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَنْ يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا وَإِنْ يَرَوْا كَلَّ آيَةٍ لَا يُؤْمِنُوهَا حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوكَ تُجَادِلُونَكَ يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَٰذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾ [الأنعام: ٢٥].

وليس من الواضح أين وما هى أساطير الأولين، وهل هى الفن الشعبى القديم، أم الأشعار المتقدمة، أم ربما الأساطير الملحمية. والحق أن معنى هذه الآية كان واضحاً تمام الوضوح فى عيون المفسرين المسلمين. فالزحخشى مثلاً يقول معلقاً على هذه الآية فى تفسيره الكشاف:

«إنهم يقارنون كلام الله وهو أصدق كلام بالأساطير والأكاذيب المفتراة». (٦٧)

(٦٥) السيوطى. الإتقان فى علوم القرآن. المجلد الثانى ص ١٢٠.

(٦٦) الجرجانى. أسرار البلاغة. ص ٢٥٢.

(٦٧) انظر التفسيرين السابقين للآية الخامسة والعشرين من سورة الأنعام.

وفي هذا السياق، يبدو أن مفهوم الكلام قد حمل بعداً جديداً، لم تلتفت الأنظار إليه في معرض مناقشة التعريف الشكلى للشعر. فلم يكن مطلوباً من الكلام حينئذٍ إلا أن يكون ذا معنى، أو أن ينطوى على محتوى ذى دلالة. أما الآن فقد تم فهمه على أنه وسيلة لتوصيل المفاهيم، مما يؤدي إلى افتراض وجود معادلة بين الفكرة الأساسية المعبر عنها من جهة، والتعبير، أو الكشف عن الحق في إطار عملية الصدق من جهة أخرى.

والنص القرآنى وحده هو الذى حقق هذا الهدف الأسمى تحقيقاً كاملاً بوصفه كلام الله، الأمر الذى يصبح معه بمثابة وسيلة التوصيل الوحيدة التى تستحق مثل هذا التعريف. إنه فى الواقع حق اليقين، ولهذا السبب عنه لم يكن بقول شاعر كما بينت ذلك واحدة من السور المتقدمة ﴿إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ ﴿٤٠﴾ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا تُوْمِنُونَ ﴿٤١﴾ وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَّا تَذْكُرُونَ ﴿٤٢﴾ تَنْزِيلٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ ﴿٤٣﴾ وَلَوْ تَقَوَّلَ عَلَيْنَا بَعْضُ الْأَقَاوِيلِ ﴿٤٤﴾ لَأَخَذْنَا مِنْهُ بِالْيَمِينِ ﴿٤٥﴾ ثُمَّ لَقَطَعْنَا مِنْهُ الْوَتِينَ ﴿٤٦﴾ فَمَا مِنْكُمْ مِّنْ أَحَدٍ عَنْهُ حَاجِزِينَ ﴿٤٧﴾ وَإِنَّهُ لَتَذْكُرَةٌ لِلْمُتَّقِينَ ﴿٤٨﴾ وَإِنَّا لَنَعْلَمُ أَنَّ مِنْكُمْ مُّكَذِّبِينَ ﴿٤٩﴾ وَإِنَّهُ لَحَسْرَةٌ عَلَى الْكَافِرِينَ ﴿٥٠﴾﴾ [الحاقة: ٤٠ - ٥٠]. ذلك لأن الشعراء لا يعينهم إلا التعبير عن الأكاذيب المفتراة، التى غالباً ما تتسع لتناول حقائق طبيعية ودينية.

إن الصدق المطلق فى القرآن من المعتقدات الجوهرية فى الإسلام بالطبع. فهو «آية الله المبينة، ومصباحه المنير الذى جعله الله حجة لرسوله الذى أرسله، وعلامة على صدقه»، كما يذكرنا أبو بكر الباقلانى (ت ١٠١٣م) (٤٠٣هـ) فى مقدمته لرسالته عن إعجاز القرآن^(٦٨)، هذا هو السبب وراء إدانة القرآن للشعر: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٦٨﴾﴾ [الشعراء: ٢٢٤].

وقد بنى ابن قتيبة دفاعه الركيك عن الشعراء فى معرض تعليقه على هذه الآية على هذا النحو: إنه لم يقصد كل الشعراء^(٦٩)، وهكذا ظل الاعتراف التقليدى — بأن الشعراء كذابون، موجوداً لفترة طويلة فى الأدب العربى والكتابات الإسلامية، بل وحظى

(٦٨) الباقلانى. إعجاز القرآن. مطبوع على حاشية كتاب الإتيان للسيوطى. (القاهرة ١٩٥١) ص ٢.

(٦٩) ابن قتيبة. تأويل مشكل القرآن. (القاهرة ١٩٥٤) ص ٢١٧.

بالمصادقة عليه من القرآن.

ومن بين الأبيات الشعرية والحكايات التي لا حصر لها في هذا الموضوع، والتي تتنوع ما بين المُبرّر والمُدين للشعراء على كذبهم، لا نجد إلا القليل الذي اتسم بشدة العنف الذي يصل إلى حد القول في هذا البيت الذي استشهد به ابن قتيبة في فصل كُتبه عن الأكاذيب والصدق في ثنايا كتابه عيون الأخبار:

إنما الشاعر مجنون كـلـب أكثر ما يأتي على فيه الكذب^(٧٠)

وقد أكد المفسرون ورجال الأدب على حد سواء على التعارض الأساسي بين صدق الخطاب القرآني وافتقار الشعراء إلى مثل هذا الصدق في أشعارهم. وعلى الرغم من أن الشروح العملية الرامية إلى نفى سمة الشعرية عن القرآن ظلت دائماً مجرد تأملات شكلية متمثلة في عدم انطواء النص القرآني على الوزن والقافية، فإن التأكيد الديني على صدق القرآن في مقابل خداعية الشعراء في أشعارهم قدم إلى الأدب العربي وجهة جديدة نحو التشكك في الطبيعة الحقيقية للشعر. ومغزى هذا المدخل الذي يبنى على ما يمكن أن نطلق عليه أخلاقيات علم الشعر تكمن في أنه دفع التحليل الأدبي للشعر إلى استبعاد المظاهر الشكلية المتمثلة في الوزن والقافية، وذلك بغية التركيز على تأمل المحتوى الشعري.

وطبقاً للاتجاهات التقليدية والعملية — الشديدة النمطية في مناهج النقد الأدبي عند العرب — لم يكن هذا التحليل الجديد شكلياً، بل تمت صياغته في صورة تساؤل عن من هو أشعر الشعراء، أو ما هو أشعر الشعر. ولا يعنى استخدام هذين التساؤلين من أجل تقييم الشعر والشعراء تقييماً جمالياً وبلاغياً، إنما أدبياً إلى تجاهل بعض القضايا الأخرى، والتي مثلت أطراً لصياغة هذين التساؤلين سعياً إلى إظهار السمة الجوهرية للشعر، وأعنى سمة الشعرية.

ونحن ندرك أن شمة أطروحة في أخلاقيات الشعر تم تناولها، ولكن في سياقين متناقضين. الأول صيغ للدفاع عن أهمية أن يكون الشعر صادقاً، بينما ذهب الآخر لتأكيد حتمية تحليل الشاعر من هذا الصدق، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك عندما يرى ضرورة استخدام الكذب في الشعر، حتى يتمكن من تحقيق سمة الشعرية. ونقاد الأدب في هذه القضية — شأنها شأن غيرها من القضايا — كانوا أميل إلى استعراض غزارة المعلومات

منهم إلى صياغة آراء نظرية، وقد أدى بهم هذا إلى أن حصرُوا أنفسهم في الاستشهاد على هذا الرأي أو ذاك، أو ربما الرأيين كليهما، مع القليل جداً من التعليق الذي ربما لا يتعدى التصريح بما يفضلون هم شخصياً.

إن مفهوم الشاعر الكذاب والشعر الكاذب حظي بالقبول في الإسلام على أساس عملية التعريب الثقافي الإسلامي، وتحالفه مع الميراث اللغوي الذي يعود إلى العصر الجاهلي. وكانت النتيجة أن تغير معنى هذا المفهوم، ولم يعد الكذب الشعري يحمل أى مضامين أخلاقية. وبات الصدق والحق، أو الحاجة إليهما من جانب الشاعر مفهوماً في إطار صدق المشاعر والآراء المعبر عنها. وجل ما ينبغي أن يكون موضع النظر هو العلاقات القائمة بين الشاعر والتعبير الشعري لا بين التعبير الشعري والواقع، أو الموضوع الذي يعبر عنه الشعر. وما دام الأمر كذلك، لم يعد نقاد الأدب يشكون في ضرورة تحليل الشاعر من هذا الصدق. وهذا هو ما يؤكدُه قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر: «الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائناً ما كان أن يجيده في وقته الحاضر لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر»^(٧١).

أما العسكري في كتابه الصناعتين، فيربط بين طرفي المظهر المزدوج للكذب الشعري عندما يقول:

«إن الشعر وإن كان أكثره قد بنى على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة من قذف المحصنات وشهادة الزور وقول البهتان لاسيما الشعر الجاهلي الذي هو أقوى الشعر وأفحله، وليس يراد منه إلا حسن الألفاظ وجودة المعنى، هذا هو الذي سوغ استعمال الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء»^(٧٢).

أما فيما يتعلق بالدفاع عن الصدق في الشعر، فعادةً ما يتم الاستشهاد بهذا البيت المنسوب إلى زهير الذي عاش في القرن السادس الميلادي:

وإن أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته: صدقا^(٧٣)

(٧١) قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تحقيق بونياكر. (لیدن ١٩٥٦) ص ٦.

(٧٢) العسكري. كتاب الصناعتين. ص (١٤٦) وما بعدها.

(٧٣) ابن عبد ربه. العقد القريد. المجلد الثالث. ص (١١٧، ١٣٦، ١٤٢).

كما يروى أبو الفرج الأصفهاني في معرض دفاعه عن الصدق الشعري حكاية ينسبها إلى الخليفة عمر بن الخطاب (٦٣٤: ٦٤٤ م) (١٣: ٢٣هـ) يمدح فيها زهيراً:

«هذا هو شاعر الشعراء، لأنه لا يبالغ فيما يقول، ويتجنب المعازلة في شعره، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه»^(٧٤).

والحق أن أهمية هذه العناصر الثلاثة تكمن في أنه على الرغم من أن اثنين منها قد يشيران إلى التقييم الجمالي، فإننا نجد الثالث لا يشير إلا إلى مدخل الشاعر إلى فكرته الأساسية، وطريقة تأويله لها. وتبقى السمة الأهم بالنسبة للتعبير الشعري أن يصدق حقاً على الواقع.

على أن التأثير الأخلاقي للإسلام يتجلى بكل وضوح عند قدامة. فبعد أن يعرب عن موافقته على عبارة «أشعر الشعر أكذبه» والتي أولها كحجة تتيح للشاعر استخدام المبالغة الشعرية، يمضي مبيناً تفضيله للصدق في الشعر في فقرات خصصها للحديث عن صفة المدح. وقدامة يعول على الحكاية السابقة الذكر، ولكنه يحصرها في صدق المحتوى. ويضيف:

«ما أحسن ما تحدث عمر بن الخطاب عن شعر زهير»^(٧٥).

على أساس أن ميله إلى الصدق أقوى ما يكون بلاغةً في الدفاع عن رأيه، وقد دافع رجال الأدب العربي عن ضرورة تحليل الشاعر من هذا الصدق، معارضين معارضة مباشرة هنا لهذا الموقف من قدامة. ومن الضروري هنا أن نضع في الاعتبار — على أية حال — أنه على الرغم من أن اصطلاحهم ظل يتمحور حول الصدق والكذب، إلا أنهم لم يستخدموا مصطلحات أخلاقية. ويقف ابن عبد ربه الأندلسي (ت ٩٤٠ م) (٣٢٨هـ)

على نفس هذا الخط في كتابه العقد الفريد عندما يكتب هذه الفقرة الموحية:

«سئل أديب عن أشعر الناس، فأجاب إنه ذلك الذي يستطيع أن يعرض الصدق في معرض الكذب، ويعرض الكذب في معرض الصدق، وذلك فإن سحر معانيه الشعرية

= وينسب إلى حسان بن ثابت البيت التالي:

وإن أحسن بيت أنت قائله

وهو مثبت في ديوانه في قصيدة مطلعها:

وإنما الشعر لب المرء يعرضه

(٧٤) أبو الفرج الأصفهاني. كتاب الأغاني. المجلد السادس. ص ١٤٦.

(٧٥) قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص ٢٦: ٢٨.

وجمال تعبيره يمكنه من تقبيح الجميل وتحسين القبيح»^(٧٦).

ويبدو من الواضح أن ابن عبد ربه لم يضمن في عبارته تلك، مفهوم أن السمة العالية الأهمية في الشعر تتمثل في هذه الكلمة البسيطة، الكذب. وفي الحقيقة، إن فكرته أعقد من أن تؤكد أن الطبيعة الجوهرية في الشعر تحدث بإمكانية تسمية الأبيض أسوداً. وبدلاً من ذلك، أشار إلى تقديم الموضوع مستقلاً عن صدقه، أو مطابقته للواقع.

وفي الحقيقة إن ابن عبد ربه يؤيد بالفعل النظرة المقابلة القائلة بالصدق ومطابقة الواقع والتي حملته على مدح الشاعر زهير.

إن هذه التعليقات وما يماثلها فشلت في تطوير نظرية شعرية يمكن تقديمها تقديمًا منطقيًا ومنظمًا، إذ من الممكن أن يفهم الكذب الشعري بمثل هذا المعنى الضيق الذي يحصره في استخدام المبالغة، كما كان الحال مع قدامة في تأويله لعبارة «أشعر الشعر أكذبه».

ومهما يكن من أمر، فإن هذا المفهوم هو الذي ساهم في وجود اتجاه نحو الذاتية في نقد الأدب العربي ينطوي على درجة من العمق الملحوظ. غير أن هذا الخط في التفكير لم يتطور إلا في ظل التأثير المباشر للأعمال الأرسطية على البلاغة وعلم الشعر العربي، ومن ثم — ولأسباب أخرى — اعتمد على مقولات مختلفة.

ولم تكد تنضى إلا مائة عام أو أكثر بقليل بعد ابن عبد ربه، حتى قدم عبد القاهر الجرجاني مرة أخرى الآراء المؤيدة والمعارضة للصدق في الشعر. وكان ذلك في كتابه أسرار البلاغة، ونجده يكتب موضعاً الحجج في الدفاع عن الصدق الشعري قائلاً:

«كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح واعتماد ما يجرى من العقل على أصل صحيح أحب إليه، وأثر عنده إذ كان شره «أى الشعر» أحلى، وأثره أبقى، وفائدته أظهر، وحاصله أكثر»^(٧٧).

هذا هو مفهوم الشعر الذى لا تبرز فيه إلا العناصر العملية. ولقد أمعن الجرجاني النظر في الكذب الشعري، وكان قادراً على أن يمد تعريف الشعر بعناصر جديدة. وهو يكتب عن الكذب الشعري قائلاً:

«حيث يعتمد «أى الشاعر» الاتساع والتخييل، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب

(٧٦) ابن عبد ربه. العقد الفريد. المجلد الثالث ص ١٤٧.

(٧٧) الجرجاني. أسرار البلاغة. ص ٢٥٠.

والتمثيل.... وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يدع ويزيد ويبدئ في اختراع الصور ويعيد^(٧٨).

وفي الحقيقة، فإن الجرجاني لم يصرح بتأييده لإحدى الوجهتين — وإن كان يبدو جلياً من الحجج التي يستخدمها أنه كان أميل إلى ترجيح الكذب الشعري، وما ذلك إلا لأن الصدق ومطابقة الواقع يفرضان قدراً كبيراً من الضيق على التعبير الشعري. فالتحلل من هذه القيود من شأنه أن يجعل الشاعر كما لو كان ينهل من نبع جارٍ، ويغترف من معين لا ينضب. وفي هذا السياق، قدم الجرجاني مفهوم التخيل، والذي سوف نفحصه عندما نأتى إلى مناقشة التحليل الفلسفي والأرسطي للشعر، لأنه لم يفهم إلا في إطاره. ثم إن التخيل عبر أيضاً تعبيراً مباشراً عن العملية الضرورية لإنجاز الفكرة الأساسية، ونتيجةً لذلك صارت الاتجاهات الذاتية في التعبير سمة مهمة — إن لم تكن جوهرية — في الشعر انطلاقاً من وجهة النظر تلك. وتم استبعاد المظاهر الأكثر شكلية المتمثلة في الوزن والقافية — وإن اعتبرت مطلوبة — إلا أنها أصبحت تابعة للتعبير عن المفهوم الشعري. لنأخذ مثلاً على ذلك رأى ابن رشيق:

«وإنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير»^(٧٩).

ومن الظاهر أن ابن رشيق منخرط في عملية تلاعب فيلولوجي ودلالي بالكلمات، تحمل أكثر من معنى كما تضمنتها الفقرة السابقة: فالفعل شعرَ يعنى عرف، أدرك، نظم. أما كلمة شاعر — وإن كانت تعنى في المقام الأول قائل الشعر — إلا أنها قد تعنى أيضاً ذلك الذى يعرف أو يدرك. إن الذاتية التي يقترحها ابن رشيق هنا تعتمد على المفهوم الجاهلي والإسلامي المبكر للشاعر على أنه كاهن يستطيع أن يرى ويعرف من الحقائق ما لا يقدر غيره على معرفته، بيد أن رأيه يشير — على أية حال — إشارة واضحة إلى الإدراك الجمالى لا الدينى أو ذلك الخارق للطبيعة. وربما يقال إن الشاعر يرى الحقيقة

(٧٨) نفس المصدر ص ٢٥٠.

(٧٩) ابن رشيق. العمدة. المجلد الأول ص ١١٦.

رؤية مختلفة، ذاتية في اتجاهها، وهي مستقلة بالطبع عن الصدق الموضوعي، بل قد تكون مناقضة له.

وهذه الطريقة، تقبل النقد الأدبي عند العرب الفكرة القائلة بحرية الشاعر في تغيير وتحويل الواقع كما رآه. ويبدو أنه لهذا السبب بنوع خاص، اضطرب الكتاب المسلمون إلى نفى أى صفة شعرية عن القرآن، وذلك بالنظر إلى ذاتيته، هذا على الرغم من اعترافهم بصورة عامة بالجمال الأدبي المنقطع النظير والمعجز الذى يتسم به النص (القرآنى) المقدس. وقد علق السيوطى المفكر الموسوعى (ت ١٥٠٥م) (٩١١هـ) على الإدانة القرآنية للشعراء، والتي كانت ما تزال قضية مهمة حتى عصره كما يتضح من العبارات التالية:

«فلم يكن ينبغى لرسول الله ﷺ الشعر بحال، لأن للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعراً، وذلك أن إنساناً لو عمل كلاماً مستقيماً موزوناً يتحرى فيه الصدق من غير أن يفرط أو يتحدى أو يميل أو يأتى فيه بأشياء لا يمكن كونها بته لما سماه الناس شاعراً، ولكن ما يقوله مفسولاً ساقطاً، وقد قال بعض العقلاء وسئل عن الشعر فقال إن هزل أضحك وأن كذب فالشاعر بين كذب وإضحاك وإذا كان كذا فقد نزه الله نبيه ﷺ عن هاتين الخصلتين وعن كل أمر دنى. وبعد فإننا لا نكاد نرى شاعراً إلا مادحاً فارغاً أو هاجياً ذا قذع وهذه أوصاف لا تصلح لنبي»^(٨٠)

إن الالتفات إلى العوامل الذاتية فى التأويل الشعرى للواقع يمثل أول خطوة نحو بناء نظرية حقيقية فى الشعر العربى. إذ أن الباحثين واجهوا للمرة الأولى مشكلة طبيعة الشعر، حتى وإن تخفت تحت غطاء من الاصطلاحات التى فرضتها الاتجاهات الدينية.

كما أن نفى صفة الشعرية عن النص القرآنى دائماً ما تضمن المظاهر الشكلية المتمثلة فى الوزن والقافية. وقد أكد الباقلانى — وهو الأشعرى الشهير — على ذلك فى معرض مناقشته لهذا الموضوع، وذلك فى كتابه عن إعجاز القرآن^(٨١) وبدون تعارض القرآن مع الشعر، كان من الصعب جداً فهم وتقييم طبيعة هذه الفلسفة الأدبية (الأخلاقيات الشعرية) فى نقد الأدب العربى.

إن هذا التصور الذى يجعل من الشعر كذباً، ومن الشاعر كاذباً، ظل عبر القرون

(٨٠) السيوطى. المزهرة. المجلد الثانى. ص ٢٩٢ وما بعدها.

(٨١) الباقلانى. إعجاز القرآن. ص ٥١.

واحداً من السمات التقليدية للشعر بالمعنى المطلق الذى نجده عند ابن رشيق مثلاً: «ومن فضائله أن الكذب الذى اجتمع الناس على قبحه حسن فيه».^(٨٢)

أو بمعناه النسبى الذى يظهر تألق الشعر كما يقول ابن أبى الحديد (١٢٥٧م) (٦٥٥ هـ):

«الكذب فى الشعر من الممكن أن يكون جميلاً أو حسناً، ولكنه لا يكون كذلك فى الشعر».^(٨٣)

وفى النهاية، فإن مدح الكذب فى الشعر يبين أن القيم الأخلاقية والأدبية لم تعد صالحة للتطبيق هنا. إلا أن النزعة التقليدية إلى المحافظة التى تتسم بها الثقافة العربية بشكل عام، والنقد الأدبى بشكل خاص — ولا سيما عند تضمين المفاهيم الدينية — كانت السبب الوحيد وراء استمرار الاصطلاحات الأخلاقية. ويبدو أنها ظلت مستمرة حتى بعد أن تغير معنى الصدق والكذب فى السياق الشعرى تغيراً كاملاً، ليتحول إلى إعادة إنتاج جاد للواقع، وتشويهه تشويهاً ذاتياً بصورة خاصة.



(٨٢) ابن رشيق. العمدة. المجلد الأول. ص ٢٢.

(٨٣) ابن أبى الحديد. الفلك الدائر. ص ٣١٠.

الفصل الرابع

الشعر: الكلام المتقن

إن نمط التطور الذى مر به اهتمام العرب بأشعارهم ودراساتها هو الذى حدد تحديداً قاطعاً المدخل الذى تبناه الدارسون العرب. وكانت الدراسات اللغوية الملموسة المعتمدة على الشعر قد تأسست، وفرضت الحاجة إلى دراسات مماثلة فى الكتابات النثرية وجهة أساسية على تحليل الشعر العربى، ألا وهى الأهمية التى أعطيت لتقييمه اللغوى والفيلولوجى، وكذلك لدراسة الظواهر البلاغية والتقنيات العروضية المستخدمة فى الشعر. ومن ثم باتت دراسات الشعر العربى نقدية إفتائية أكثر منها جمالية فيلولوجية، عملية أكثر منها نظرية، عروضية بلاغية أكثر منها شعرية محضة. وكان الباعث على هذا الاتجاه بعض الاستخدامات التفسيرية واللغوية العملية التى حددت الاهتمام العربى بدراسة الشعر. لكن وراء كل هذا كان يوجد مفهومهم الشامل للكلام الإنسانى الذى يتفرع منه الشعر بوصفه مجرد قسماً ظاهرياً، عارضاً.

ومن السمات الجوهرية التى ينطوى عليها الكلام البشرى الإمكانية التى تكمن فيه، والتى تجعله قادراً على إقامة نوع من الاتصال العقلى بين المتكلمين والمستمعين، بيد أن هذه المسألة ظاهرة سمعية بالدرجة الأولى، ومن ثم يتعين البدء فى دراستها بأبسط العناصر الأساسية، وهى الأصوات، ثم المضى قدماً إلى أشد الأشكال الكلامية تركيباً وتعقيداً. وهذا ما نجده فى نظرية ابن سنان الخفاجى ومنهجه فى كتابه سر الفصاحة على سبيل المثال. وقد كتبه إبان النصف الأول من القرن الحادى عشر الميلادى (السادس الهجرى). ويبدو أن هذه الطريقة فى وصف أصل الخطاب الإنسانى تمت على يد محمد بن عبد الرحمن المراكشى، وبعده بقرن على يد جلال الدين عبد الرحمن السيوطى (ت ١٥٠٥م) (٩١١هـ)، الذى ضمنها فى كتابه الإتقان فى علوم القرآن على النحو التالى:

«مراتب تأليف الكلام خمس، الأولى ضم الحروف المبسوطة بعضها إلى بعض لتحصل الكلمات الثلاث الاسم والفعل والحرف، والثانية تأليف هذه الكلمات بعضها إلى بعض لتحصل الجمل المفيدة، وهو النوع الذى يتداوله الناس فى مخاطبتهم وقضاء حوائجهم، ويقال له المنشور من الكلام، والثالثة يضم بعض ذلك إلى بعض ضمّاً له مبادٍ ومقاطع، ومداخل، ومخارج، ويقال له المنظوم والرابعة أن يعتبر فى أواخر الكلام مع ذلك تسجيح،

ويقال له المسجع، والخامسة أن يجعل مع ذلك وزن، ويقال له الشعر، والمنظوم إما محاورة، ويقال له الخطابة، وإما مكاتبة، ويقال له الرسالة، فأنواع الكلام لا تخرج عن هذه الأقسام، ولكل من ذلك نظم مخصوص، والقرآن جامع لمحاسن الجميع على نظم غير نظم شيء منها يدل على ذلك أنه لا يصح أن يقال له رسالة أو خطابة أو شعر أو سجع»^(٨٤).

وينطوى تأليف الكلام على بعض التغيرات التي تفرضها طبيعة اللغة ذاتها، ألا وهي الأصوات التي تشكل الكلمات، والكلمات التي تشكل الجمل أما ما وراء هذين الأمرين، فجميع التغيرات اختيارية كما أنها - إن حدثت - لن تساهم إلا في تحقيق قدر أكبر من الإتقان الشكلي للكلام.

وهذا هو المنظور اللغوي الذي يتقبله غالبية النحاة العرب كأساس لما يقومون به من تحليل للغة، لا طريقة للنظر إلى الأشياء التي يستخدمها نقاد الأدب في فهمهم للظاهرة الشعرية، والتي يتقبلها غالبيتهم. على أن الشكلية الواضحة التي انطوى عليها هذا المفهوم، والتي تضع في الاعتبار القيم الكلامية من محتوى وأفكار. بحيث تتجاوز أكثر المستويات بدائية، مثلت أهم العيوب التي حملتها الصيغة العربية للبحث عن معنى الشعر. والشعر يحتل أسمى المراتب في ذلك النظام المتصاعد الذي يبدأ من أبسط درجات تأليف الكلام، متتبعاً إلى أشدها تعقيداً (حالة الإتقان). ولا يخفى هذا بطبيعة الحال حقيقة أن فضل الشعر لا يكمن إلا في الدرجة الكمية التي ينطوى عليها التعقيد والصعوبة اللغويين. وانطلاقاً من وجهة النظر تلك، يصبح من السهل أن نفهم حجم الأهمية التي أعطاها النقد الأدبي للمقارنة بين الشعر والنثر، من جهة، ونسبية الإتقان اللغوي في كليهما، من جهة أخرى.

ويبدو أن أبا العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٨٩٨م) (٢٨٦هـ) — وهو اللغوي البصري الشهير — كان أول من أبدى اهتماماً واضحاً بنسبية المزايا الكامنة في الكلام الشعري والنثري، وقد فعل ذلك في شكل رسالة إلى أحمد بن الواثق يجيبه فيها على سؤاله

(٨٤) السيوطي. الإتقان. المجلد الثاني. ص ١٢٠.

عن أيهما أبلغ: الشعر أم الكلام المسجع.

ويبدو من الواضح، أن القيمة المنشودة تشير إلى الشعر بوصفه أعلى درجات التعقيد اللغوي ومن ثم الإتقان، وذلك في مقارنته بالأشكال الأخرى من الكلام. وهكذا يصرح المبرد:

«أن حق البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام وحسن النظم، حتى تكون الكلمة مقارنة أختها ومعاوضة شكلها، وأن يقرب بها البعيد ويحذف بها الفضول، فإن استوى هذا في الكلام المنشور، والكلام المرصوف المسمى (شعراً) فلم يفضل أحد القسمين صاحبه، فصاحب الكلام المرصوف أحمد؛ لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزناً وقافية، والوزن يحمل على الضرورة، والقافية تضطر إلى الحيلة».^(٨٥)

وهذا هو السبب طبقاً لما يقول في فضل كلام القرآن. ذلك لأن بلاغته حققت الأهداف الجوهرية المنشودة من الكلام، بطريقة متفردة ومعجزة، ولهذا السبب كان أسمى من أى شكل من أشكال التعبير. ومن الشيق هنا أن نلاحظ أن المبرد كان يؤكد تأكيداً قوياً على الإحاطة التامة للمعنى في صورة جميلة أكثر منه على المهارات اللغوية المنشودة للتغلب على الصعوبات التي يحدثها استخدام الوزن والقافية، واللذين ينطويان وبصورة أساسية على طبيعة تقنية في الدرجة الأولى. والمشكلة هنا على وجه التأكيد هي مشكلة الفاعلية النسبية لكلا الشكلين الكلاميين:

الشعر والنثر، والبلاغة، كما يقول العسكري بعد قرن من المبرد تتمثل في معاني الكلمات التي تصل إلى قلب المستمع.^(٨٦)

وقد تناول ابن رشيق نفس هذه المشكلة الخاصة بالتفوق النسبي لكلا النوعين الأدبيين، وذلك في كتابه البلاغى الشهير العمدة.^(٨٧) على عكس المبرد، الذى حصر

(٨٥) المبرد. رسالة في الشعر والنثر. تحقيق:

G. Von Grunnebaum. Vol. X, (1941) P.374.

وقد اعتمد المترجم في تحرير النص العربى على الرسالة التى حققها ونشرها رمضان عبد التواب بعنوان (البلاغة) ص ٥٩، ٦٠ (القاهرة ١٩٦٥).

(٨٦) العسكري. كتاب الصناعتين. ص ١٦، ونص عبارة العسكري: «فسميت البلاغة بلاغة لأنها تنهى المعنى إلى قلب السامع فيهمه».

(٨٧) ابن رشيق. العمدة. المجلد الأول ص ٢٠ وما بعدها.

اهتمامه في البحث عن أى النوعين أبلغ من الآخر، وصب ابن رشيق اهتمامه المباشر على ما ينطويان عليه من السمة الأدبية والفضل. وكان موقفه في هذا الموضوع واضحاً تماماً: كل نوع كلامي له درجات من الجودة، فكلاهما قد يكون غاية في الجودة، أو متوسطاً، أو رديئاً. وقد مثلت مقولته تلك نقطة تحول مهمة عن موقف المبرد الذي لا يركز فيه إلا على الصعوبات اللغوية التي يحدثها الوزن والقافية. أما عند ابن رشيق، فقد حملت المناقشة مضامين اجتماعية ودينية، حيث يبدو أن الشعراء يتمتعون بدور نافع في المجتمع، والقرآن أفضل شكل كلامي ليس شعراً. وعنده أن الشعر الذي تتساوى فيه كل العناصر يتفوق تفوقاً واضحاً على الكتابة النثرية. غير أن مقولته كانت في شكل تصوير استعاري. لأنه في الحقيقة يلعب بكلمة «منظوم»، الشائعة الاستخدام، والتي تعنى نظم حبات اللؤلؤ في العقد، أو نظم الأبيات في القصيدة الشعرية.

وهو يرى أن جمال العقد لا يمكن أن يقارن بجمال حبات اللؤلؤ منفردة. ومن اللافت هنا أن السمة الجمالية علاوة على التزيين اللذين يضيفهما الوزن والقافية على الشكل الكلامي هما الأساس الذي تبنى عليه مقولته. والمقولة غير مستقيمة في جملتها، كما أن قيمتها لا تعنى إلا الشخص الذي يتحدث العربية. ثم إنها أكثر ميلاً إلى الجدل، لأنها تقارن بين الكلام النثرى برمته وتمثله بحبة اللؤلؤ الواحدة، والقصيدة الشعرية التي يشبهها بعقد اللؤلؤ مجتمع.

إن مناقشة السمات النسبية في الكلام النثرى والشعري سواء كانت لغوية أو تتضمن النظرات الدينية أو حتى الاجتماعية ظلت معلقة دون حل قاطع عبر القرون. وقد ظهرت بعد ذلك مراراً مع بعض المتغيرات اللغوية والأسلوبية دون مواجهة حاسمة كأحد الأركان التقليدية لنقد الأدب العربى كما هو الحال عند ضياء الدين بن الأثير (ت ١٢٣٩م) (٦٣٧هـ) الذى عارض فى كتابه المثل السائر أبا إسحاق الصابى (ت ٩٩٤م) (٣٨٤هـ)^(٨٨)، وكذلك فى رد ابن أبى الحديد (ت ١٢٥٧م) (٦٥٥هـ) عليه والموسوم بالفلك الدائر^(٨٩)، ثم نجدها مرة أخرى فى ظل تأثير ابن رشيق عند جلال الدين السيوطى (ت

(٨٨) ابن الأثير. المثل السائر. المجلد الرابع. ص ٦ وما بعدها.

(٨٩) ابن أبى الحديد. الفلك الدائر. ص ٣٠٣ وما بعدها.

١٥٥٥م) (٩١١هـ) في كتابه اللغوى المزهري. (٩٠)

ويبدو أن استمرار مناقشة هذه المشكلة لم يغير من المفهوم الأساسى لوحدة الخطاب الإنسانى، على الرغم من تنوعاته الخارجية. هذا المفهوم هو الذى حدا برجال ونقاد الأدب العربى إلى تقديم تعريف شكلى للشعر بوصفه الكلام الموزون المقفى، (٩١) وقد تم قبوله بصورة شاملة، بيد أنه ليس من العدل القول إن علم الشعر العربى تقبل هذا التعريف دون إجراء قدر من التعديل له، طالما أن صحته باتت منحصرة فى التأمل الشكلى لأصل نشأة الكلام. بل على العكس، فإن مفهوم الشعر فى أى سياق آخر يتعدى بصورة واضحة مظاهره الشكلية التى تم اختزلها على هذا النحو فى السمات الجوهرية للشعر.

وقد قدم ابن رشيق فى كتابه العمدة تعريفاً للشعر يتضمن بالإضافة إلى الوزن والقافية اللفظ والمعنى والنية. هو يرى أن الوزن أهم عناصر تعريف الشعر، وأكثر صفاته طبيعية. والقافية شريكة الوزن فى تمييز الشعر، لأنه لا يسمى شعراً إلا إذا تضمن الوزن والقافية. (٩٢) ومن الصعب أن ندرك أى العناصر أكثر أهمية هنا، وللمرء أن يتساءل عما إذا كان ينبغى اعتبار هذه العناصر الثلاثة الباقية: اللفظ والمعنى والنية، جوهرية فى الشعر بالقدر الذى يعد فيه كلاماً لا شعراً.

وفضلاً عن ذلك، فإن مفهوم ابن رشيق للنية الشعرية من الممكن أن يفهم تماماً كوسيلة تستثنى الاستخدام الجزافى للوزن والقافية. وبهذا المعنى استخدمه الباقلانى فى كتابه إعجاز القرآن عندما قال:

«لو صح أن يسمى كل من اعترض فى كلامه ألفاظ تترن بوزن الشعر أو تنتظم انتظام بعض الأعاريض كان الناس كلهم شعراء لأن كل متكلم لا ينفك من أن يعرض فى جملة كلام كثير يقول ما قد يترن بوزن الشعر وينتظم انتظامه». (٩٣)

والواقع أن مقولته من السطحية بما لا يجعلها ملائمة لمفهوم الشعر. ومهما يكن من

(٩٠) السيوطى. المزهري. المجلد الثانى. ص ٢٠٢.

(91) G. E. Von Grunnebaum. Arabic Poetics. In Indiana University Conference On Oriental - Western Litrary Relations. U.N.C. Studies In Comparative Literature. 8. (1952) PP.27 : 46.

(٩٢) ابن رشيق. العمدة. المجلد الأول ص ١١٨.

(٩٣) الباقلانى رسالة فى إعجاز القرآن. على حاشية كتاب الإتقان للسيوطى. المجلد الأول. ص ٨١ : ٨٦.

شيء، فإن بعض المؤلفين، رغبة في اختزال النظم الجزافى، أصروا على أن الشعر يجب أن يتكون من بيتين على الأقل.

وفى نهاية القرن الخامس عشر الميلادى (التاسع الهجرى)، تقبل الكاتب الموسوعى الشهير جلال الدين السيوطى فى كتابه المزهر فى علوم اللغة تعريف ابن فارس للشعر على أنه الكلام الموزون المقفى المعبر عن معنى، والذى يتكون من أكثر من بيت.^(٩٤) ولعلنا نلاحظ أنه أضاف إلى هذه الثنائية المكررة (المعنى والكلام) شرطاً آخر، يتمثل فى ضرورة أن يتكون من أكثر من بيت. والحق أن هذه المقولة ليست مقولة شعرية بحال. ويرجع ذلك إلى أنها تتضمن من ناحية، إعادة تأكيد مفهوم القصيدة التى نادى بها ابن رشيق منذ قرون مضت. ولكن السيوطى أولها تأويلاً شكلياً. ومن ناحية ثانية، فهى تمثل صدى لتعريف النحاة للجملة التى يجب أن تتكون عندهم من أكثر من كلمة.^(٩٥) وذلك حتى يكون لها معنى.

وانطلاقاً من هذه الفرضيات المنطقية، سوف نجد أن أى مناقشة أخرى لطبيعة الشعر تتضمن مشكلة المعانى فى مقابل الألفاظ، فى تركيب الكلام الشعرى، وتحويل الكلام المنشور إلى شعر. والوزن من هذه الناحية، تمت دراسته أو مناقشته من قبل نقاد الأدب الذين اعتبروه فى ذاته موضوع علم العروض. شأنه فى ذلك شأن القافية التى نظروا إليها على أنها نقاط للفصل بين الوحدات الوزنية أكثر منها على أنها عنصر شعرى بذاته.. وهذا لم يفسحوا المجال إلا للمعنى فى مقابل اللفظ.

واعتبرت الأهمية النسبية التى يحتلها الصوت فى اللفظ فى مقابل معناه نقطة جوهرية فى نقد الأدب العربى. وقد طرح رجال الأدب العربى، تمشياً مع مناهجهم الملموسة والعملية، السؤال بطريقتهم البلاغية المعتادة: أيهما أهم فى الشعر: اللفظ أم المعنى؟ ولم تكن الإجابة سهلة على هذا السؤال، كما يبدو من الواضح أنه لم يكن هناك اتفاق قاطع

(٩٤) السيوطى. المزهر. المجلد الثانى ص ٢٩٠.

(٩٥) ها هو ذا على سبيل المثال تعريف الزمخشري فى كتابه المفصل فى النحو الذى كتب حوالى سنة (١١٢٠ ميلادياً) (٥١٤ هجرى). وعنده أن الجملة تتألف من كلمتين على الأقل، إحداها مسندة إلى الأخرى. (القاهرة، بدون تاريخ) ص ٤. ويتفق النحويون العرب بشكل عام على أنه من الضرورى أن يوضع عنصر النظم فى مقابل الكلمة المفردة كحد فاصل بينهما. والكلمة لا بد أن تكون دالة فى ذاتها أى فى حالة انفرادها.

فى هذه القضية. لقد كان تفاوت نقاد الأدب العربى فى الرأى ظاهرياً أكثر منه حقيقياً. ذلك لأن هذه الآراء اعتمدت اعتماداً أساسياً على تعريف الاصطلاحات المتضمنة. وبشكل عام، كان النقاد مشدوهين إلى صياغة ملموسة لفكرة شعرية. والذى لم يكن واضحاً هو ما إذا كان يجب اعتبار هذه الصياغة من الناحية الجمالية جزءاً من اللفظ أو من المعنى.

فلدينا أولاً استخدام كلمة لفظ. وهو على عكس الكلام أو القول الشاملين، والذين ينطويان على تعبير دال، بالإضافة إلى معناهما المتمثل فى الكلمات أو الكلام، فهو (أى اللفظ) يعنى فى هذا السياق الربط الملموس بين الأصوات كما هو الحال فى الكلمات، بغض النظر عن احتوائها أو عدم احتوائها على معنى مفيد. وهذا هو الاستخدام اللغوى والنحوى لكلمة لفظ. ومن ناحية أخرى، فإن مصطلح المعنى لا يشير فقط إلى المحتوى الكلى والشامل للتأليف بل يتضمن أيضاً معنى أكثر ضيقاً. فالمعنى يعبر طبقاً لاستخدامه النحوى عن المغزى الملموس للكلمة.

وقد عرف الزمخشري (اللغوى والعالم الدينى الشهير) فى كتابه النحوى المعروف «المفصل» الكلمة بأنها اللفظ الدال على معنى باتفاق.^(٩٦) بيد أن اللفظ فى عرف نقاد الأدب يتخذ ذلك المعنى الأكثر إيجازاً، والمتمثل فى صياغة ملموسة لفكرة ما؛ وارتباط الأصوات الذى تحدثه سلسلة من الكلمات كذلك التى تصنع بيتاً شعرياً كاملاً. ويعنى هذا أننا أقرب إلى اللفظ (wording) منا إلى الكلمة (word). والموقف متماثل تماماً فى حالة المعنى، الذى يشير إلى المحتوى العقلى للكلمة أو الكلام، سواء كان ذلك فى أبسط أشكاله (المعنى) أو فى إطار المعنى الأكثر تطوراً، (المحتوى المفهومى فى صياغته الملموسة). هذا الأخير أقرب إلى الارتباط بالتصور (conceit) منه بالمعنى (concept).

وقد شغل العرب اهتمامهم منذ العصور الأولى بالدور الذى يلعبه الصوت واللفظ والمعنى. وهو بالأحرى دور نسبي. وهذا الموضوع له حضوره حتى فى أكثر تعريفات الشعر شكلية، إذ أنه متضمن فى المفهوم المحدد للكلام كما أقره النحاة. كما أن كافة المظاهر التى ينطوى عليها جوهرية بالنسبة للكلام البشرى، وبالتالي بالنسبة للشعر باعتباره كلاماً. وعلى أية حال فإن الإصرار الذى صاحب تتبع هذه المشكلة يبين

بوضوح الرغبة الأكيدة في الإجابة على هذا السؤال الخاص بما إذا كان الشعر أو الكلام الشعري عبارة عن معنى تظهره جودة الألفاظ الرنانة الجيدة أم ارتباط صوتي دال على معنى. هذا السؤال ليس بالطبع تلاعب بالكلمات، لأنه في الواقع يشير إلى قلب الموضوع: ما هو المظهر الجوهري في الكلام الشعري: اللفظ أم الفكرة الموضوعية بداخله؟

فعند ابن قتيبة (ت ٨٨٩م) (٢٧٦هـ)، تعتمد جودة الشعر على كليهما كما يبدو في كتابه الشعر والشعراء. فكل منهما يؤثر في سمات الشعر. وهو يقسم الإمكانيات الشعرية إلى أربعة أبواب:

(١) الشعر الجيد اللفظ الجيد المعنى.

(٢) الشعر الجيد اللفظ الرديء المعنى.

(٣) الشعر الجيد المعنى الرديء اللفظ.

(٤) الشعر الرديء اللفظ الرديء المعنى.^(٩٧)

أما قدامة بن جعفر (ت ٩٢٢ أو ٩٥٨) (٣١٠هـ أو ٣٤٧هـ)^(٩٨) فكان أكثر ميلاً إلى تفضيل اللفظ في تعريفه للشعر. فهو يعرف الشعر في كتابه نقد الشعر بأنه الكلام المركب من الوزن والقافية، الدال على معنى.^(٩٩) وهكذا يتضح الدور الثانوي للمعنى في الشعر فيما يرى قدامة. فإذا كانت الفكرة الجيدة قد تساهم في تقدير جودة القصيدة فإن الفكرة الرديئة لا تكفى أبداً للحط من مزاياها.^(١٠٠)

وتظل عنده العناصر التي يتألف منها الشعر هي نفسها: الصوت أو اللفظ، والوزن والقافية والمعنى. بيد أن التركيز قد تحول بحيث انصب على اللفظ. وكان قدامة قد قدم من قبل — وقبل هذا الموضع بصفحات قليلة — المبررات التي اضطرت به من الناحية المنطقية إلى تقبل مثل هذه النتيجة. على أن اتجاهه في التفكير الذي يتجلى فيه المنطق

(٩٧) ابن قتيبة. كتاب الشعر والشعراء. (القاهرة ١٩٦٤) ص ٦٤ - ٦٦.

(٩٨) يرى بعض النقاد أن تاريخ وفاة قدامة كان حوالي ٣٢٦هـ. (انظر إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي

ص ٦٣٢) (بيروت ١٩٨٦). (المترجم).

(٩٩) قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص ٨.

(١٠٠) نفس المصدر ص ٤.

الأرسطى بصورته الصحيحة، يمضى على هذا النحو:

«المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، فكما يوجد فى كل صناعة من أنه لابد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفع والضة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة»^(١٠١).

صحيح أن العناصر التى يتألف منها الشعر ظلت كما هى متمثلة فى الألفاظ والمعانى والوزن والقافية، إلا أن تركيزه هنا تحول لصالح اللفظ. وقبل هذا التعريف بصفحات قليلة، كان قدامة قد قدم مجموعة من الفرضيات التى أدت به منطقياً إلى تقبل هذه النتيجة. ويمضى خطه التفكيرى الذى يتمثل فيه حضور المنطق الأرسطى حضوراً صحيحاً على هذا النحو:

إن ابتذال المعنى فى حد ذاته لا يطعن فى جودة النظم تماماً شأنه شأن الركيك من الأخشاب التى لا تمس من قريب أو بعيد جودة الصناعة^(١٠٢).

ويتابع القاضى على بن عبد العزيز الجرجاني نفس الخط الفكرى لقدامة فى كتابه الوساطة:

«وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب وعظم غنائه فى تحسين الشعر فتصفح شعر جرير وذى الرمة فى القدماء والبحتري فى المتأخرين وتتبع نسب ميمى العرب، ومتغزلى أهل الحجاز كعمر وكثير وجميل ونصيب وأضرامهم وقسهم بمن هو أجود منهم شعراً وأفصح لفظاً وسبكاً، ثم انظر واحكم وانصف ودعنى من قولك «هل زاد على كذا» و «هل قال إلا ما قاله فلان» فإن روعة اللفظ تسبق بك الى الحكم وإنما تفضى إلى المعنى عند التفتيش والكشف»^(١٠٣).

(١٠١) نفس المصدر ص ٤.

(١٠٢) نفس المصدر ص ٥.

(١٠٣) أبو أحمد على بن عبد العزيز الجرجاني. (ت ١٠٠١م) (٣٩١هـ). الوساطة بين المتنبي وخصومه. (صيدا ١٩١٢) ص ٢٧. انظر أيضاً أجمد طرابلسي. نقد الشعر عند العرب. وقد كتبه المؤلف باللغة الفرنسية صدر فى دمشق ١٩٥٥. ص ١٢٥.

أما المشكلة كما يعرضها نص الآمدى فهى ذات وجهين: الأول ميله القاطع إلى اللفظ. والثانى، حضور مشكلة الأصالة فى نصه، بل وفى الشعر العربى بعامة. وقد عبر العسكرى فى كتابه الصناعتين عن آراء مماثلة وإن كان تعبيره أكثر تطرفاً. فعنده أيضاً، ليست الأصالة أو بالأحرى الحاجة إليها بذات أهمية للشعر طالما أنها لا تتضمن اللفظ:

«وقبح الأخذ أن تعمد الى معنى فتتناوله بلفظه كله أو أكثره، أو تخرجه فى معرض مستهجن؛ والمعنى أنما يحسن بالكسوة»^(١٠٤)

وفى سياق آخر، يذهب إلى حد إنكار إمكانية وجود أصالة حقيقية فى الشعر، ولكنه لا يعتبر هذا شيئاً مهماً طالما أن الشاعر يحسن التعبير عما أخذ. وكان موقفه بالنسبة لصحة الصياغة فى الشعر قاطعاً أيضاً: فالمعنى فيما يؤكد لا يصبح جميلاً إلا بتزيينه^(١٠٥). وفى موضع آخر، يتعرض العسكرى لمشكلة ماهية الشعر. ويمضى رأيه الحاسم فى هذه المشكلة على النحو التالى:

«لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه وحسنه وجهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب»^(١٠٦) وهو يصير على ذلك تمام الإصرار كما يتبين من قوله:

«إنما المعانى شركة بين الكائنات العاقلة وقد يتحقق أجودها عند الإنسان العادى أو الزنجى أو الأعجمى وذلك لأن مدار التألق والجودة بالنسبة للمرء إنما يكون بالألفاظ التى يستخدمها ومواضعها ونظمها وتأليفها»^(١٠٧)

وكلما ازداد إصرار العسكرى على الشكل الخارجى واللفظ بوصفه تعبيراً عن الأفكار والمفاهيم، تنامى الشك فيما إذا كانت شكلية تلك من التطرف بما ارتأى به الدارسون. وربما لم يشر العسكرى إلى المظاهر الصوتية والمادية للكلام بقدر ما أشار إلى صياغة الفكرة فى قالب ملموس من التعبير الجميل. ويدعم هذا التأويل إصراره لا على الصوت

(١٠٤) العسكرى. كتاب الصناعتين. ص ٢٣٥.

(١٠٥) نفس المصدر ص ٢٣٥.

(١٠٦) نفس المصدر ص ٦٢ وما بعدها.

(١٠٧) نفس المصدر ص ٢٠٢.

فحسب، بل وعلى الكلام الجميل والتحقق الملائم للصنعة، بالإضافة إلى بهاء ورونق الألفاظ. وربما كان التعليق التالى أكثر أهمية، وقد كتبه على سبيل الاستطراد: «الأشعار الجميلة لا تبدع فقط لكى تفهم معانيها».(١٠٨)

ما الهدف إذن من الكلام البشرى برمته؟ وهناك بالطبع هذه العبارات التقليدية التى تعبر عن علاقة عرضية متبادلة (من قبيل العبارة التالية):
«المعاني للكلام كالأجسام والألفاظ أنوإها».(١٠٩)

وتوضح جميع هذه التعليقات أن العسكرى كان ميالاً إلى جماليات اللفظ، طالما صار هدف الشعر الجوهري فى رأيه ليس قول الأشياء بقدر ما هو قولها بطريقة جميلة. وهكذا غدت المشكلة فى أن جمال التعبير لا يمثل هدف الشعر وحده بل وهدف أى شكل من أشكال الكلام البليغ أيضاً.

ولم يمض نصف قرن تقريباً بعد العسكرى حتى أتى ابن رشيق فى كتابه العمدة ليتناول هذه المشكلة بصورة واضحة تعبر عن علاقة أكثر وشاجة بين العنصرين:
«اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته».(١١٠)

وقد دافع معاصره عبد القاهر الجرجاني (ت ١٠٧٨م) (٤٧١هـ) عن فضل الأفكار والمعاني على التقديم الشكلى الذى يتميز به الكلام. ويكتب فى كتابه أسرار البلاغة ما يلى:

«الألفاظ خدم المعانى والمصرفة فى حكمها وكانت المعانى هى المالكة سياستها المستحقة طاعتها فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشئ عن جهته وأحاله عن طبيعته.... وفيه فتح أبواب العيب والتعرض للشين، وهذه الحالة كان كلام المتقدمين الذين تركوا فضل العناية بالسجع ولزموا سجية الطبع أمكن فى العقول وأبعد من القلق وأوضح للمراد وأفضل عند ذوى التحصيل.... وقد تجد فى كلام المتأخرين كلاماً.... ربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده، كمن ثقل العروس بأصناف الحلى، حتى

(١٠٨) نفس المصدر ص ٦٤.

(١٠٩) نفس المصدر ص ٧٥.

(١١٠) ابن رشيق. العمدة المجلد الأول ص ١٢٤.

ينالها من ذلك مكروه في نفسها»^(١١١).

وربما يكون تأكيد ابن رشيقي وعبد القاهر الجرجاني على المعنى بدافع من الأهداف الخاصة من كتابيهما، ولكن الحافز الأكثر أهمية وراء هذا التأكيد يتمثل في المعاني التي أعطاها كل منهما للمصطلحات المستخدمة. وقد فضلت الغالبية العظمى من نقاد الأدب العربي طريقة خاصة في التعبير بالألفاظ عن المعاني الشعرية، ومن ثم انتهوا في الغالب إلى نوع من التصور الشعري، وهذا الشكل يمكن القول إن آراءهم كانت أقل تفاوتاً مما قد يظن المرء للوهلة الأولى.

وبعد مضي ثلاثة قرون، أعاد ابن خلدون (ت ١٤٠٥ م) (٨٠٨ هـ) المناقشة إلى أقصى أشكالها تطرفاً:

«اعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني وإنما المعاني تبع لها وهي أصل»^(١١٢).

ولا يعبر هذا الاقتباس عن اضطرابه في شكله المتطرفة الخاصة به فحسب، بل إنه لم يشر إلى مشكلة المقابلة بين اللفظ والمعنى أصلاً. وبدلاً من ذلك، تناول الأفكار والمعاني الخام التي لم يعبر عنها بعد، وصياغتها بالألفاظ. وهذا المعنى، يتناول الشعر والنثر على السواء، أي الألفاظ، أو لنقل المعاني المعبر عنها بالقوالب الكلامية:

«والذي في اللسان والنطق إنما هو الألفاظ، وأما المعاني فهي في الضمائر، وأيضاً فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا تحتاج إلى تكلف في صناعة في تأليفها، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة»^(١١٣).

إن التجزئة التقليدية للمحتوى الشعري إلى أبيات مستقلة حال دون قيام علم الشعر العربي بتطوير تصور خاص بالمعنى كفكرة شاملة. وعندما تحدث نقاد الأدب العربي عن المعاني في الشعر، لم يشيروا إلا إلى المفهوم أو الفكرة الملموسة والجزئية لكل بيت على حدة. وهي في الواقع مسألة أساسية لاحظوها في طبيعة منظوماتهم (الشعرية). ومنذ العصور الأولى، لم يعر الشعراء العرب كبير اهتمام في أعمالهم للإمكانات

(١١١) الجرجاني. أسرار البلاغة ص ٥ : ٨.

(112) Ibn Khaldun. The Muqaddimah. Vol. 3. P.391.

(113) Op. Cit., Vol. 3, P.392.

السردية التي من الممكن أن ينطوى عليها الشعر، ومن ثم، لم يطوروا تطويراً يذكر أى حكايات سردية مختلقة.. ومن ناحية أخرى. لم يكن نقاد الأدب العربى فى نزعتهم التقليدية المحافظة، ومدخلهم العملى إلى الشعر العربى فى نيتهم تحليل الشعر العربى تحليلاً نظرياً، معبرين بذلك عن مناهج وإمكانات جديدة، بل كان هدفهم الأثير تحويل ملاحظاتهم التى صنعوها عن الشعر المبكر إلى شكل قواعد تتمتع بالسلامة الشاملة.

ولهذا السبب، أدين التضمين إدانة صارمة، لأنه فيما يرى النقاد، يترك معنى البيت منقوصاً، أو كما يسمونه (مبتوراً). وقد عده قدامة بن جعفر واحداً من عيوب ائتلاف الوزن والمعنى. ومن الأبيات التى ينتقدها لهذا السبب بيت لامرئ القيس، أشهر شعراء الجاهلية^(١١٤)، ويرى العسكري نفس الرأى فى الأبيات التالية:

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلة العامرية أو يـراح
كطير غره شرك فبات جريح القلب مكسور الجناح
لأنه لم يكمل المعنى فى البيت الأول فكان عليه أن يفعل ذلك فى البيت الثانى وهذا قبيح.^(١١٥)

ثم يأتى ابن رشيق بعد ذلك ليكرر هذا الرأى، على الرغم من أن التضمين عنده لا يشير إلى المعنى بقدر ما يشير إلى الكلمة الأخيرة من البيت التى تتكون منها القافية. ويجد أنه من غير اللائق الربط بين بيتين من خلال التضمين، لأن لفظة التوقف المعتادة وهى أمر جوهري فى القافية ستكون مستحيلة.^(١١٦)

إن الاستقلال الشكلى للأبيات المفردة فى اللفظ والمعنى على المستوى النحوى يعد واحداً من القواعد المحورية فى النقد الأدبى عند العرب.

واعتماداً على الترابط اللغوى وهو من أساسيات اللغة العامة، انطوى الشعر العربى منذ بداياته الباكرة على نزعة نحو الاستقلال التركيبى الذى يفصل بين الأبيات الشعرية. هذه الملاحظة التى أشار إليها نقاد الأدب صارت تدريجياً واحدة من القواعد النظرية فى صناعة الشعر. وقد أيد ابن خلدون فى نهاية تراث طويل الصحة المطلقة لهذه القاعدة:

(١١٤) قدامة بن جعفر. نقد الشعر. ص ١٤٠.

(١١٥) العسكري. كتاب الصنائع. ص ٤٢.

(١١٦) ابن رشيق. العمدة. المجلد الأول ص ١٧١.

«وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده». (١١٧)

وهذا هو السبب في شيوع تلك النزعة في صناعة الشعر، وكذلك في التقييم الأدبي للقصائد الشعرية، نحو ازدياد أى وحدة مفهومية وتركيبية شاملة. ويوضح ابن خلدون ما كانت عليه الممارسة الشائعة بين الشعراء:

«وإذا سمح المخاطر بالبيت ولم يناسب الذى عنده فليتركه إلى موضعه الأليق به، فإن كل بيت مستقل بنفسه، ولم تبق إلا المناسبة فليتحير فيها ما يشاء». (١١٨)

ويظهر افتقار ابن خلدون إلى الشعور أو الاهتمام بالقصيدة كوحدة معنوية أن الشعر العربي لم يكن ينطوى على أكثر من مجموعة من الأفكار غير متلاحمة الارتباط. صحيح أن هذا التشتت المنطقي كان واحداً من أهم السمات الأساسية في الشعر العربي — إلا أنه في نفس الوقت — كان واحداً من أعظم العيوب خطراً.

ومن أهم العواقب التي ترتبت على هذه التجزئة للمعنى فيما يتعلق بالنقد الأدبي للشعر النص الشعري ذاته فبعد أن قام أبو تمام بجمع ديوانه الشهير الحماسة، فضلت الغالبية الغالبة من نقاد رجال الأدب العربي التعامل مع مجموعات شعرية تتألف من مقطوعات بدلاً من قصائد شعرية كاملة. وثم اتجاه مماثل كان شائعاً في كافة الدراسات التي تناولت الشعر، أو اتخذته كأساس للتحليل البلاغي أو اللغوي. إذ كانت تكتفى بتقديم المقطوعة الشعرية التي تخدم المشكلة موضع البحث فقط. ونتيجة لذلك، قدمت هذه الدراسات في الأغلب إن لم تقتصر على ذلك، أمثلة ملموسة على الظواهر البلاغية، ومن ثم، جرت التحليل الأدبي إلى المجال البلاغي، وأبعدته كل البعد عن علم الشعر.

ومن الأمثلة على ذلك كتاب ابن المعتز الذي تولى الخلافة ليوم واحد فقط، وهو الشاعر الشهير. فعلى الرغم من تأثير كتابه البديع في تحديد اتجاهات نقد الشعر، فلا يمكن اعتبار مؤلفه بحال من الأحوال ذا نفوذ في النظرية الشعرية. فمفهومه للبديع لا يعدو أن يكون بلاغياً، كما أنه يتضمن أى ظاهرة بلاغية يمكن استخدامها في الشعر والنثر على السواء. لأن الهدف من كتابه كما يصرح في مقدمته ليس إلا إثبات أن تقنية

(117) Ibn Khaldun. The Muqaddimah. Vol. 3. P.373.

(118) Op. Cit.، Vol. 3 P.385.

استخدام الاستعارات والمجازات البلاغية مجرد تطور أدبي متأخر، لأنها كانت مستخدمة في العصور الأولى، بل وتوجد في القرآن من قبل^(١١٩)، وعلى الرغم من أن دراسته اعتمدت على ملاحظات طورها التحليل الشعري، إلا أنها لم تكن أبداً رسالة في النظرية الشعرية. وهو يعتبر الشعر — شأنه شأن غيره من النقاد — أكثر الأشكال الكلامية تعقيداً، ومع ذلك فهو لا يختلف في معناه اختلافاً أساسياً عن أى شكل بليغ ومصقول من النثر. إلا أن الأهمية الأساسية لابن المعتز تكمن في أنه أيقظ في نقاد الأدب العربي شعوراً جديداً بالتقنيات الأدبية.

وبعد كتاب ابن المعتز، صار التحليل الأدبي المعتمد على المعايير البلاغية التي تحددها الاستعارات والأشكال المجازية، من أهم الاتجاهات الأكثر شعبية والمميز للنقد الأدبي عند العرب كما يتبين من عدد الكتاب الذين طبقوا هذا النظام في أعمالهم من جهة، وكذلك من تزايد وتنوع الظواهر البلاغية والمجازية، التي استطاع نقاد الأدب اكتشافها. وفي غضون قرن من الزمان بعد ابن المعتز، ارتفع عدد هذه الظواهر من خمس عشرة في كتابه البديع إلى ست وثلاثين عند العسكري في كتابه الصناعتين.^(١٢٠)

إن التفات رجال الأدب العربي إلى الاتجاه البلاغي في التحليل الأدبي يؤكد أنه أشبع اهتمامهم الخاص بلغتهم. وإذا كان هذا التحليل قاصراً في توجيهه على النصوص الشعرية، فقد كان هذا استجابة للتطور المتميز الذي شهده الاهتمام العربي بالدراسات اللغوية والأدبية. وعلى الرغم من انشغاله الملحوظ ونظرته العميقة في عدد من التقنيات الأدبية المتنوعة، يظل التحليل المنظم للظاهرة الشعرية غائباً هنا بالكلية. فهذا شيء لم يكن ليتحقق من خلال وجهة نظر النقد الأدبي التقليدية عند العرب، بقدر ما كان في حاجة إلى الأثر المفيد للمنطق الأرسطي ومدخله إلى تحليل الشعر.

(١١٩) عبد الله بن المعتز. كتاب البديع. ص ١ - ٦.

(120) G. E. Von Grunnebaum. A Tenth Century Document Of Arabic Literary Theory And Criticism. (Chicago, 1950), PP.116 - S.

الفصل الخامس

الشعر: علم أو صناعة

لا يمكن الإجابة بصورة مباشرة عن هذا السؤال الشائع فى نقد الأدب العربى: هل الشعر علم أو صناعة ؟ ويبدو فى بعض الأحيان أنه لم يتم التمييز فى الاستخدام بين المصطلحين. وهو أمر من شأنه أن يبرر رأى الدارسين فى أن رجال الأدب العربى كانوا أميل إلى إعطاء العلم معنى أقرب — إن لم يكن مطابقاً — لمعنى الصناعة. وليس هناك شك فى أن الشاعر كان فيما يرى نقاد ورجال الأدب (صانع)، وحرفته صناعة. وتبدأ المشكلة بالفعل مع تحليل الاصطلاح الذى يظهر أنه لا يحمل أى معنى خارج عن معناه الأساسى والغامض.

إلا أن النزعة المتطرفة الكامنة فى الأدب العربى — التى تنحو إلى المحافظة والتقليد — لها أهميتها الخاصة هنا، فالشعر ليس من الظواهر الأدبية التى تمتعت بنفس الحقوق المتساوية عبر العصور، لأن مفهوم الشعر العربى فى العصور الكلاسيكية الأولى جعل كافة التجسيديات الشعرية الأخرى تعتمد عليه اعتماداً قوياً حتى تكون جديرة بأن تسمى شعراً. وقد تأثر الشعر برمته فى شكله ومحتواه بأشعار الأيام البطولية، كما أعطيت الأهمية القصوى خلال القرون الأولى من تاريخ الأدب العربى الإسلامى لجامعى المجموعات والدواوين الشعرية، علاوة على الرواة والمنشدين. والحديث بالطبع عن شعر المتقدمين. ويعد هذا الأمر علامة على الارتباط العاطفى أكثر منه على الإعجاب العقلى غير المتحيز. فعندما يعتبر ابن رشيق أشرف العلوم العربية^(١٢١) فهو فى حقيقة الأمر يستخدم عبارة صيغت من قبل، وأصبحت جزءاً من التراث التقليدى فى تاريخ الأدب العربى، وإن تنوعت مضامينها. ولم يكن المفهوم الذى عبرت عنه فى البداية يعنى الإشارة إلى الشاعر فى ممارسته لحرفته الأدبية. بل تضمنت أهمية الشعر وتعلمه بصورة أساسية فى العالم العربى الإسلامى، وذلك لأسباب دينية فى جزء منها؛ كما حملت فى نفس الوقت فكرة ضرورة المعرفة النظرية المطلوبة بالشعر والشعراء الأول فى أى عملية ترمى إلى تعلم الشعر والأدب. هذه الخلفية كانت مطلوبة إلى أبعد مدى من كل الشعراء. وقد أفرد ابن رشيق

فصلاً لمناقشة الخلفية التي يفترض على أى شاعر تعلمها.

وهو يستشهد بالأصمعي البغدادى من لغوي القرن الثامن الميلادى (الثالث الهجرى) عن هذه المسألة وهو يقول:

«لا يصير الشاعر فى قريض الشعر فحلاً حتى يروى أشعار العرب، ويسمع الأخبار ويعرف المعانى وتدر فى مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزاناً له على قوله، والنحو ليصلح به لسانه، وليقيم به إعرابه، والنسب وأيام الناس، ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم»^(١٢٢).

إن حاجة الشاعر إلى هذا التعلم الموسوعى إلى حد ما، كان أمراً تقليدياً، كما أحدث تأثيره الملحوظ على الأسلوب الأدبى، وحدد المثل التى يتطلع إليها الشعراء العرب، كما تأثر به أيضاً نقد الشعر العربى. أما الشعراء أنفسهم، فغالباً ما أوحوا باهتمامهم ونزوعهم باتجاه الشعر المتقدم، وكان هذا الاهتمام فى حقيقته مزيجاً بين الإعجاب الجمالى وعقدة النقص. فعندما يبدأ عنترة الشاعر الجاهلى معلقته الشهيرة بهذا البيت:

هل غادر الشعراء من متردم^(١٢٣)

فهو لا يفعل أكثر من استخدام مدخل بلاغى جديد إلى مقدمة القصيدة التقليدية. لكن بيت عنترة فهم فى ضوء تفسيرات متأخرة على أنه إشارة إلى استهلاك الشعراء القدامى لكل الإمكانيات الشعرية. وهذا، لم يكن أمام المحدثين من الشعراء إلا اتباع الأنماط التى أثلتها القدماء، فى تعلمهم لحرفتهم وممارستهم لمهاراتهم الشعرية.

وقد اعترف نقاد الأدب المتأخرون بحتمية هذا الأمر. فالجرجاني على سبيل المثال يتناول المشكلة، مظهراً قدراً من التعاطف مع أزمة الشاعر، وذلك فى كتابه الوساطة:

«ومتى أجهد أحداً نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه، فى تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفح الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثلاً يغض من حسنه»^(١٢٤).

(١٢٢) المصدر السابق. المجلد الأول ص ١٩٨.

(123) Die Seiben, Mu' Allaquat. Ed. Ludwig Abel, (Berlin.1891), P.26. Trans. A. J. Arberry (London 1957), P.179.

(١٢٤) على بن عبد العزيز الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. ص ١٦٧ انظر أيضاً الطرابلسى نقد الشعر ص ٢٦٠ وص ١٩٩.

والنتيجة الأولى المترتبة على ذلك الاتجاه والممارسة أن نقاد ورجال الأدب لم يعيروا كبير اهتمام — إن وجد اهتمام على الإطلاق — بالاختراع، أو حتى بالأصالة في الشعر. وعلى النقيض من ذلك، فقد أقرروا في دراساتهم تلك التقنية التي كانت موجودة في الشعر العربي والمعروفة بالسرقة والأخذ، وهكذا اعترفوا بهذا اللون من الممارسة عند أشهر شعرائهم. والأخذ قرين السرقة، وكلاهما يعبر تعبيراً واضحاً عن واقع السرقة الأدبية، وإن لم يحمل المصطلح المعنى المتدني الذي يحمله الآن في الآداب الحديثة.^(١٢٥) والواقع أن نقاد الأدب اتفقوا بالإجماع على تعريف السرقة، وعندما يتحدث عنها ابن رشيقي، لا يفعل أكثر من تكرار الفكرة التي شاع تقبلها من قبل: «قالوا السُّرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه».^(١٢٦)

ثم يضيف بعد فقرات قليلة:

«من أخذ معنى بلفظه كما هو كان «سارقاً»، فإن غير بعض اللفظ كان «سالحاً»، فإن غير بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه».^(١٢٧) ولم تتضمن السرقة الأدبية التي ناقشها نقاد الأدب ما يمكن أن نطلق عليه الأفكار الشائعة، والتي كان شائعة في الاستخدام العادي والعام، وإن اقتصرنا على التصورات الخاصة والصور المجازية. وتم تبرير السرقة الأدبية في عيون النقاد بالضرورة التي فرضتها على الشعراء حتمية تكرار المعاني التي استنفدت من قبل. وها هو ذا رأى العسكري يقول:

«لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه».^(١٢٨)

ويتفق معه ابن رشيقي الذي كان هو نفسه شاعراً، عندما يعترف بأنه:

«لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه».^(١٢٩)

على هذا النحو لم تكن المشكلة إذن هي السرقة على الإطلاق، بل استخدامها

(125) Gustave Von Grunnebaum. The Concept Of Plagiarism In Arabic Literary Theory. Journal Of Near Eastern Studies. Vol. 3 (1944), PP. 234 - 253.

(١٢٦) ابن رشيقي. العمدة. المجلد الثاني. ص ٢٨٠.

(١٢٧) المصدر السابق المجلد الثاني ص ٢٨١.

(١٢٨) العسكري. كتاب الصناعتين. ص ٢٠٢.

(١٢٩) ابن رشيقي. العمدة. المجلد الثاني. ص ٢٨٠.

استخداماً صحيحاً. ويرى ابن رشيق أن:

«اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار له عندى أوسط الحالات»^(١٣٠)

وقد ناقش نقاد الأدب في دراساتهم جودة ورداءة السرقة. فهي لا تكون رديئة — فيما يرى العسكري — إلا إذا كانت مجرد تكرار اللفظ باللفظ دون أى تدخل أو تعديل في اللفظ الأصلي^(١٣١). أما أفضل السرقة عند ابن رشيق فهي تلك التي تتمثل في تحويل النثر إلى شعر (العقد)، والشعر إلى النثر (الحل)^(١٣٢).

وقد أضفى النقاد على (الاختراع) معناً خاصاً. ويعبر ابن رشيق عنه على هذا النحو: «(المُخْتَرَع) من الشعر ما لم يُسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره، أو ما يقرب إليه... (والتوليد) أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة، فلذلك يسمى التوليد، وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً سرقة إذ كان ليس آخذاً على وجهه»^(١٣٣).

إن الأصالة بالنسبة للجماليات الأدبية للشعر هي الأفضل، ولكنها ليست شيئاً أساسياً، ولا تمثل أهم مظاهر علم الشعر التقليدي. فهم في الواقع لم يعنوا بالأصالة أكثر من التأليف الذي يختلف كل الاختلاف عن الجميل أو الشعري. ويرى ابن رشيق أن: «المخترع معروف له فضله، منزول له عن درجته، غير أن المتبع إذا تناول معنى فأجاده بأن يختصره، إن كان طويلاً، أو يسطه إن كان كزاً، أو يبينه إن كان غامضاً، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافاً، أو رشيق الوزن إن كان جافياً، فهو أولى به من مبتدعه»^(١٣٤).

إن العمل في الخطوط التقليدية التي مضى فيها النقد الأدبي والشعري لا يشير إلى المعرفة العلمية المجردة والتقليدية بالشعر، بقدر ما يشير إلى الخلفية الضرورية المطلوب

(١٣٠) ابن رشيق. العمدة. المجلد الثاني ص ٢٨١.

(١٣١) العسكري. كتاب الصناعتين. ص ٢٣٥.

(١٣٢) ابن رشيق. العمدة. المجلد الثاني ص ٢٨٣.

(١٣٣) نفس المصدر المجلد الأول ص ٢٦٢.

(١٣٤) المصدر السابق. المجلد الثاني ص ٢٩٠.

تعلمها من الشاعر لممارسة حرفته. ولا يكتسب الشاعر هذه الخلفية إلا بدراسة أشعار الآخرين. وقد أقر نقاد الأدب بضرورة امتلاك الشاعر لـ «العلم»، حتى يكون قادراً على نظم شعر جديد. ويكتب العسكري على سبيل المثال عن هذه المسألة:

«إذا أراد الشاعر أن يصنع قصيدة أو ينشئ رسالة، وقد فاته هذا العلم مزج الصفو بالكدر، وخلط العزr بالعرر، واستعمل الوحشى العكر، فجعل نفسه مهزأة للجاهل، وعبرة للعاقل»^(١٣٥).

أما التطبيق الصارم للعلم كمعرفة نظرية مجردة بالنسبة لرجال الأدب العربى فيرجع إلى الأصول الأرسطية. ولكنه ظل متناقضاً حتى مع هؤلاء الذين تأثروا — أكثر من غيرهم — بالاصطلاح العقلى اليونانى. فالفارابى مثلاً فى كتابه «إحصاء العلوم» يخصص فصلاً عن علم المنطق، ولكنه يتحدث فيه عن صناعة المنطق^(١٣٦)، وبعد قرون من الفارابى، يعتبر ابن خلدون فى مقدمته الطب والزراعة علمين، وفى نفس الوقت صناعتين حرفيتين^(١٣٧).

والأهم من الخلط بين العلم والصناعة المعنى الذى حمله المصطلح الأخير فى النقد الأدبى عند العرب. وهنا — كما هو الحال — فى مناسبات كثيرة لخص ابن خلدون الاتجاهات التى تتفق كليةً مع التراث العربى للنقد الأدبى على الرغم من استفادته الفعالة من الاصطلاح الفلسفى ذى الأصول اليونانية. وعنده أن الصناعة ليست أكثر ولا أقل من مهارة تولد فى الفرد بفعل التدريب الملائم.

«اعلم أن الصناعة هى ملكة فى أمر عملى فكرى... والملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرره مرة بعد أخرى، حتى ترسخ صورته... وعلى قدر جودة التعليم وملكة المعلم يكون حق المتعلم فى الصناعة وحصول ملكته»^(١٣٨).

ثم يمضى، مع افتقاره إلى الشعور بمعنى الصناعة، مختزلاً مفهوم الشعر فى مجرد عادة لغوية لا تكتسب إلا بالتدريب الفنى والتكرار:

«والملكات اللسانية كلها إنما تكتسب بالصناعة والارتياض فى كلامهم، حتى يحصل

(١٣٥) العسكري. كتاب الصناعتين. ص. ٨.

(١٣٦) الفارابى. إحصاء العلوم. تحقيق ونشر انجيل جونزاليس. بالينسيا. (مدريد ١٩٥٣) ص ٢١.

(137) Ibn Khaldun. The Nuqaddimah. Vol. 2, PP.356, 373, Vol. 3, PP. 148, 151.

(138) Ibid. Vol. 2, P.346.

شبه في تلك الملكة» (١٣٩).

إن مصطلح الصناعة حمل المضمون التقليدي للتدريب، مما يجعله أقرب إلى مفهوم الصنعة الأرسطى لا الصناعة. وفي الواقع، فإن المصطلح المستخدم لوصف الشعر هو المصنوع الذي تم تطبيقه في المقام الأول على القصيدة ذاتها. فالشعر المصنوع في رأى معظم نقاد الأدب ليس أكثر من شعر من صنعه الشاعر بالنظر إلى أسلوبه الذى خضع للفحص والدراسة بصورة تخرجه عن الطبع. وفي هذا السياق يمكن مقابله بالشعر المطبوع أو ذلك الذى يتدفق بسهولة، بالنظر إلى ما جبل عليه الشاعر من مواهب طبيعية. وهذه المقابلة بين الأسلوب الطبيعى والأسلوب المتكلف — علاوة على المزايا النسبية التى يتمتع بها كل منهما — صارت من القضايا المثيرة للنزاع فى علم الأسلوب العربى.

وفى هذا السياق يقسم ابن قتيبة فى كتابه عن «الشعر والشعراء» الشعراء إلى قسمين متكلف ومطبوع:

«فالمتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر. والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافى... وأراك فى صدر بيته عجزه، وفى فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع، ووشى الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم، ولم يتزحزح» (١٤٠).

هذا النص عبارة عن مناقشة فى الأسلوب، أكثر منه حديثاً عن طبيعة الشعر. ولإظهار ميله الشخصى يضيف:

«والمتكلف من الشعر — وإن كان جيداً محكماً — فليس به خفاء على ذوى العلم لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكير وشدة العناء، ورشح الجبين وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعانى حاجة إليه، وزيادة ما بالمباني غنى عنه» (١٤١). وعادةً ما كان نقاد الأدب يرفضون — نظرياً — الأساليب المتكلفة المستغلقة. فالعسكري مثلاً يدافع عن الأسلوب الواضح المطبوع. وعنده أن:

«أجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه»^(١٤٢).

وما من ناقد أدبي عارض هذا الرأي، على الرغم من أن العديد منهم لم يكونوا بنفس الوضوح في معارضتهم التعمق في المعنى الشعرى. بيد أن الممارسة الفعلية — على أى حال — تظهر أن الاتجاه العام في علم الشعر العربى كان يميل ميلاً ملحوظاً نحو الأسلوب المصنوع المتكلف. هذا مع أن ضرورة تهذيب اللفظ كأقصى ما يكون التهذيب — حتى وإن أدى إلى التعقيد اللغوى والبلاغى — كان من أهم العيوب وأكبر الذنوب التى ارتكبتها الشعر العربى. وفي هذا الصدد يكتب ابن رشيق الذى يتمتع عادةً بالنفوذ الأدبى:

«ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعاً فى غاية الجودة، ثم وقع فى معناه بيت مصنوع فى نهاية الحسن، لم تؤثر فيه الكلفة، ولا ظهر عليه التعمُّل، كان المصنوع أفضلهما»^(١٤٣). وعلى الرغم من أن وضوح وتدفق الأسلوب كان من أهم السمات المحمودة والأثيرة على ما عداها من صفات أخرى فى التحليل النظرى للشعر، إلا أن الأهمية الأعظم والأبعد مدى أعطيت للشعر الذى يتسم بالمعاني الأكثر إيجاءاً، وبهذا صار — فى الأغلب — التحليل الأدبى للشعر عبارة عن تدريب على التفسير الشعرى واللغوى.

ومن الممكن إذن أن يعتبر غموض الأسلوب واستغلاقه واحداً من السمات الأساسية والجوهرية فى الشعر فى مقابل وضوح أسلوب النشر. ولعلنا نلاحظ ذلك بسهولة على سبيل المثال عند ضياء الدين بن الأثير (ت ١٢٣٩م) (٦٣٧هـ) فى اعتراضه على إبراهيم بن هلال الصابى (ت ٩٩٤م) (٣٨٤هـ)^(١٤٤)، ورد عبد الحميد ابن أبى الحديد (ت ١٢٥٧م) (٦٥٥هـ) عليه^(١٤٥).

إن الخلفية اللغوية والنحوية لمعظم نقاد الأدب هى التى دفعتهم إلى التركيز على التحليل والشرح والتصنيف للحالات والعينات اللغوية المأخوذة من الشعر. والنتيجة المترتبة على ذلك هى التركيز على دراسة الظواهر البلاغية، والتى تبلورت فى عدة رسائل تناولت مختلف علوم البلاغة من قبيل علم البيان وعلم الفصاحة وعلم البلاغة وعلم البديع

(١٤٢) العسكرى. كتاب الصناعتين. ص ٧٣.

(١٤٣) ابن رشيق. العمدة. المجلد الأول ص ١٣١.

(١٤٤) ابن الأثير. المثل السائر. المجلد الرابع. ص ٦.

(١٤٥) ابن أبى الحديد. الفلك الدائر. ص ٣٠٣.

وعلم المعاني، وجميعها اتخذت في دراستها الشعر أساساً للمعرفة.

أما التطبيق الصارم لمصطلح الصناعة في الشعر والذي لم يعد يعنى التدريب الحاذق على التقنيات المتعلمة كان ولا شك يرجع إلى أصول أرسطية. وفي هذا الصدد زعم قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر أن الهدف الذى يجب على الشعر أن يسعى إلى تحقيقه هو الإتقان، لأن الشعر صناعة، والإتقان هو الهدف الوحيد لأى صناعة:

«إذ كان الشعر أيضاً جارياً على سبيل سائر الصناعات، مقصوداً فيه وفي ما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد...، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته»^(١٤٦).

وهو يشير هنا أيضاً إلى الحفر على الخشب، والنقش على الفضة، بوصفهما صناعتين يمكن مقارنتهما بالشعر من حيث الصنعة، لأن الصناعة عند قدامة هى التحقق العملى، أما العلم فهو المعرفة النظرية. والصناعة وحدها هى المطلوبة فى تحقيق الشعر. أما المعرفة النظرية بتقنيات الوزن والقافية فهى عنده فى الحقيقة «مما يقال فيه إن الجهل به غير ضائر، لما كانت هذه حالة فليست تدعو إليه ضرورة»^(١٤٧).

وحجته فى ذلك أن الحساسية الخاصة للوزن والقافية توجد فى الإنسان بالفطرة، كما أن الشعر والشعراء يوجدان بالضرورة قبل أى معرفة نظرية. لأن الأخيرة تعتمد أصلاً على دراستهما. وباختصار، فإن القواعد لا توجد إلا بعد خلق الموضوعات التى تقعد لها. ومهما يكن من أمر، فإن هذا رأى لم يتم تقبله على نطاق واسع، كما أن صاحبه لم يتعد فى تطبيقه المظاهر الشكلية للنظم. ومن ثم فإن تطبيقه على المحتوى الشعرى لم يكن يوجد إلا فى الدراسات العربية للشعر، التى اتبعت الطريقة الأرسطية.



(١٤٦) قدامة بن جعفر نقد الشعر ص ٣٠٤.

(١٤٧) المصدر السابق. ص ٢.

الفصل السادس

الشعر: التعريف الأرسطى

يمكن القول إن الدور الذى لعبه الشعر العربى فى الثقافة العربية والإسلامية ظاهرة يتعين تفسيرها انطلاقاً من النمو الداخلى للإسلام نفسه. والحقيقة أن اهتمام العرب بشعرهم القومى ودراسته كان سابقاً على أية مؤثرات أجنبية من الوجهة التاريخية على الأقل، مما يعنى أن دراسته لم تكن فى حاجة ماسة أثناء تطورها فى المراحل الأولى إلى أية عناصر خارجية غريبة، وهى فى ذلك تختلف عن الدراسة الفلسفية على سبيل المثال.

ومع ذلك فإن دراسة علم الشعر العربى تغدو منقوصة تماماً بدون الالتفات إلى التأثير اليونانى والأرسطى — بصفة خاصة — على نقاد الأدب العربى وأسلوبهم فى تناول النظرية، وعلى الرغم من رفض الأثر الأرسطى على علم الشعر العربى والمناهج النقدية من قبل بعض النقاد العرب، إلا أن صدى بعض الأفكار الفلسفية والمناهج المنطقية حاضر حضوراً واضحاً فى الأدب العربى، ومن السهل على المرء أن يشعر بوجود ذلك الأثر الأرسطى. وربما يكون الوعى بهذه الأهمية هو السبب الفعلى فى إفراط الكتاب العرب فى الاندفاع نحو إنكار أية مؤثرات أجنبية على كافة العلوم الإسلامية التى تم إنتاجها بالعربية.

هذا الأثر — فيما يتعلق بدراسة علم الشعر العربى — يجب تقسيمه إلى مظهرين مختلفين طبقاً للمصادر المباشرة التى استلهمت منها هذه الدراسة من جهة، والأساليب التى اتبعها الكتاب العرب فى استخدام الأفكار الأرسطية فى أعمالهم الخاصة من جهة أخرى.

ويمكن صياغة هذه المسألة فى السؤالين التاليين: هل دخل هذا الأثر إلى العالم الإسلامى بفعل الترجمة العربية لكتاب أرسطو عن الشعر؟ أم بفعل معايشة نقاد الأدب العربى معايشة طبيعية لهذه الأفكار نتيجة اتصالهم بأعمال أرسطو البلاغية والمنطقية بشكل عام؟ وهل تم تطبيق هذا الأثر على نظرية الشعر العربى فى شكل تعليقات جادة — فى كثير أو قليل — على كتاب الشعر الأرسطى؟ أم كان مجرد تطبيق تلقائى — فى كثير أو قليل — لمفاهيمه ومناهجه؟

إن محاولة اختزال الأثر الأرسطى فى دراسة الأعمال العربية التى تناولت تناولاً مباشراً

كتاب الشعر الأرسطي من شأنها أن تجعل صورة الأثر الأرسطي على علم الشعر العربي ناقصة تماماً. إذ أنه على الرغم من أهمية هذه الأعمال فإن انتشار المفاهيم الأرسطية التي تخللت بعض كتب النقد الأدبي والتي تم إدراكها وفهمها عبر خطوط تقليدية تماماً لا تقل عنها أهمية.

إن الأفكار التي تشكلت في أجواء المعتقدات العربية التقليدية الكاملة التجانس تم تفسيرها بفعل منهج ليس عربياً بقدر ما هو مستعار من الأعمال الأرسطية في المنطق والبلاغة.

ومن هذا المنظور، استطاع الأثر اليوناني — بشكل عام — والأرسطي منه — بشكل خاص — أن ينجو من إهمال الدارسين الذين كانوا ينزعون إلى تجاهله. وكانوا عادةً ما يدافعون عن رأيهم هذا بحجة أن كتاب أرسطو في الشعر، بل وأفكاره عن الفن والشعر لم تغير البتة من الطريق التي سار فيها المدخل العربي إلى فن الشعر. وفي هذا الصدد يقابلون بين أثر البوطيقا اليونانية على علم الشعر العربي من جهة، وأثره على الأدب الغربي إبان عصر النهضة الأوروبية من جهة أخرى. هذه الحجة ولا ريب سفسطائية وخاطئة التطبيق، لأن أية مقارنة بين عملية الأدب العربي وتلك التي اتبعتها الدارسون الغربيون بعد إعادة اكتشاف الكتاب الإغريق والرومان إبان ما يسمى بعصر الإحيائية ينبغي أن تضع في الاعتبار الفروق الأساسية والجوهرية بين اتجاهات العرب والغرب نحو الكتاب والمفكرين اليونان.

ففي إطار العالم الفكري عند العرب، لم تدرس الأعمال اليونانية الأرسطية ذات الصلة بالتحليل الأدبي إلا على أساس قيمتها الذاتية، فضلاً عن ذلك، فإن رجال الأدب العربي لم يحللوا ويتقبلوا بالتدرج إلا تلك التصورات والأفكار التي اعتبروها ملائمة لدراساتهم الخاصة بطريقة أو بأخرى. هذا هو السبب في أن العديد من مظاهر الفكر اليوناني والأرسطي ظلت غريبة عن الثقافة العربية والإسلامية. كما اكتسبت مناهج الشعر العربي مناعة خاصة ضد أي أثر أجنبي خارجي، لأن الشعر العربي التقليدي فرض منذ أقدم عصوره نموذجاً عربياً أو لنقل إسلامياً عربياً للإلتقان الأدبي والشعري. ولم يتم التسليم بالأفكار الأجنبية إلا بالقدر الذي يمكن لها أن تساعد في فهمه وتحليله لا في تحسينه على الإطلاق.

إلا أنه في الغرب يمكن أن تضاف عدة عوامل أخرى إلى تلك القيمة التي حظي بها

عندهم كتاب يونانيون — من قبيل أرسطو بالنظر إلى ما تمتعوا به من عظمة فكرية — فالأثر العاطفي الذي أحدثه الماضي الوثني الذي تم اكتشافه مرة أخرى بات ينظر إليه الآن على أنه تراث كلاسيكي. والنتيجة المترتبة على ذلك أنه بينما وجدت لدى الغرب في وقت ما نزعة ملحوظة إلى فرض نتائج التحليل الأرسطي في الأدب كنموذج كلاسيكي، لا يمكن أن نجد شيئاً من هذا عند الكتاب العرب الذين درسوا هذه النتائج الأرسطية بغية تطبيقها على تحليلهم الخاص ومناهجهم ومفاهيمهم النظرية. ويضاف إلى ذلك أن الفلاسفة والكتاب العرب كانوا يصرون تمام الإصرار على أنهم ليسوا معنيين عناية مباشرة بالدراسات الأرسطية بوصفها انعكاساً لطرق الكتابة اليونانية، بقدر ما كانوا معنيين بتعليقاته بالنظر إلى إمكانية تطبيقها نظرياً على الشعر العربي بشكل عام.

ويجب على المرء أن يتفق مع رجال الأدب العربي على هذه النقطة: إنه بغض النظر عن التأثير الذي لا يمكن إنكاره للكتابة الأرسطية على العقل وطريقة التفكير العربيين — بل وفي بعض الأوقات على المجالات الأكثر تقليدية في النقد الأدبي — فإن هذا الأثر لم يكن من القوة بما يكفي لتغيير الاتجاه المحافظ إلى أقصى مدى والكامن في النظرية الأدبية عند العرب.

وفي الحقيقة فإنه إلى جانب الأفكار الأكثر بدائية في التحليل الأدبي عند العرب، وجدت بعض الإسهامات التي تشير إلى أنه شمة نظرية أدبية تنطوى على قدر كبير من العمق والتطور بدأت تلوح في الأفق.

ومن الملاحظ أن بعض نقاد الأدب — مثل ضياء الدين بن الأثير — يؤكدون على أن الشعراء العرب لم يتعلموا حرفتهم من كتب اليونان، كما أن الأفكار اليونانية لم تغير أبداً من مناهج وطرق الشعر العربي^(١٤٨).

وبالطبع لا يمكن الاعتراض على تصريح ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) هذا، لأنه لا يوجد أي أثر للأسلوب الشعري اليوناني بصفة عامة والأرسطي بصفة خاصة بمعنى تطبيق الجماليات الإغريقية وبالأحرى الأرسطية في الشعر على الممارسة الشعرية للعرب تطبيقاً مباشراً. بيد أن السؤال الذي يفرض نفسه هنا: هل كان من الممكن توقع أو عدم توقع مثل هذا الاستنباط العملي؟ والإجابة ينبغي أن تكون بالنفي على أية حال، لأن البوطيقا

اليونانية لم تحدث أثرها كما كان ينبغي، وجل ما فعلته أنها سحبت لفلاسفة العرب وأدبائهم بمحاولة للقيام بدراسات مماثلة مستخدمين شعرهم الخاص بهم، كما أمدتهم أيضاً بسلسلة من المفاهيم التي يمكن توظيفها في دراساتهم.

إلا أن أية محاولة لتقديم الأعمال الأرسطية والطرق الملتوية التي اتبعتها للوصول إلى الثقافة العربية المتنامية تقديماً خاطئاً وسطحياً، من شأنه أن يتجاوز حدود هذه الدراسة الحالية، فضلاً عن أنه لن يكون ممكناً بصورة كاملة بالنظر إلى أنه على الرغم من تلك الجهود والقيمة التي قام بها العديد من الدارسين فهي لا تزال بعد غير معروفة لنا كلية، ومما لا يدع مجالاً للشك، أن الدارسين العرب اتصلوا للمرة الأولى بالأعمال الأرسطية من خلال الترجمات السريانية التي قام بها المسيحيون والتي اكتسبت شعبية هائلة بعد القرن الخامس الميلادي. ويبدو أن الأهمية التي أعطتها الكنيسة السريانية للأرجانون الأرسطي تعزى إلى حاجتها الدينية الخاصة في المناقشات المذهبية بين مركزي التعلم الرئيسيين — والمتنافسين أيضاً في المسيحية —: بإنطاكية والإسكندرية، وما أثاره بعد ذلك من مجادلات عقائدية أعقبت الانشقاق الديني اللاهوتي الذي فت في عضد الكنيسة المسيحية في القرون التي سبقت ظهور الإسلام في الشرق الأدنى. وليس من السهل دائماً إثبات المحتويات الخاصة للأرجانون الأرسطي، ولكن يبدو من المؤكد أن المؤلفات الأفلاطونية الجديدة وسعت من نطاقه، بحيث استوعب كتيلاً في البلاغة وعلم الشعر. وهكذا يمكن لنا أن نفترض أن الكتاب العرب قبلوا هذا النقل الموسع.

وهذا هو التراث الذي حمله الدارسون العرب، ومنه انطلقت بداياتهم؛ ومن أولى الأسماء التي ترتبط بنقل الأعمال المنطقية إلى العربية حنين بن إسحق (ت ٨٧٦م) (٢٦٢هـ) أما أول ترجمة لكتاب الشعر الأرسطي فتنسب إلى أبي بشر متى بن يونس القناعي (ت ٩٤٠م) (٣٢٨هـ)، وقد حفظت في مخطوط خاص. هذه الترجمة لكتاب الشعر عن السريانية والتي تم الانتهاء منها قبل سنة (٩٣٢م) (٣٢٠هـ) تعد في الحقيقة من أولى الوثائق العربية التي لا تزال موجودة في علم الشعر، كما يبدو أنها كانت الأساس الذي قامت عليه معظم الشروح البيانية الرائدة حتى الآن كالتلخيص الذي كتبه ابن سينا في كتابه «الشفاء»، والتلخيص الوسيط الذي قام به ابن رشد. ومهما يكن من أمر، فإنه يبدو من المؤكد أيضاً أن أعمال أرسطو المنطقية ترجمت إلى العربية قبل هذا التاريخ إلى حد ما، وأصبحت مألوفة لدى بعض الدارسين العرب. فالحافظ (ت ٨٦٩م) (٢٥٥هـ) على

سبيل المثال يستشهد في كتابه البيان والتبيين بمؤلف المنطق، الذى هو أرسطو ولا شك. كما أنه ينسب إلى الكندى (ت ٨٧٣م) (٢٥٩هـ) فضل القيام باختصار كتاب الشعر لأرسطو، ولكن هذا التلخيص ضاع للأسف. وصنف الفارابي (ت ٩٥٠م) (٣٣٩هـ) رسالة صغيرة فى قوانين صناعة الشعر اعتمدت أيضاً على هذا العمل الأرسطي^(١٤٩).

إن المنطق الأرسطي ومناهجه التحليلية أحدثت أثراً ملحوظاً، وحتى إذا لم تكن قادرة على تطوير مفهوم جديد للشعر أو ظواهر شعرية جديدة، فيكفى أنها حملت نقاد الأدب العربى على فحص الأفكار التى انطوى عليها التعريف التقليدى للشعر، ومحاولة تبويبها.

إن كافة التعريفات الأساسية عند أرسطو تبنى بناءً صارماً على الجنس والفصل. وهذا هو ما حاوله نقاد الأدب العربى فى تعريفهم للشعر العربى. فقدمه بن جعفر على سبيل المثال يقبل التعريف الشكلى والتقليدى للشعر بوصفه كلاماً موزوناً ومقفى، دالاً على معنى، ولكنه يحاول تحليله تحليلاً يكشف إلى أى مدى كانت المفاهيم الأرسطية شائعة بين نقاد الأدب فى عصره.^(١٥٠)

فالكلام عنده هو الجنس فى تعريف الشعر، متبوعاً بالفصل المميز له: الوزن الذى يفصله عن الكلام غير الموزون، والقافية تفصله عن الكلام الموزون غير المقفى. وأخيراً، فدلالته على معنى تفصله عن أى كلام لا يدل على معنى، مع أنه قد يكون موزوناً ومقفى. ويبدو أن فهم قدماء هذا التعريف على أنه يمضى من الأعم إلى الأخص لا بد أن ينتهى إلى نتيجة مؤداها أن القول «كلام، ألفاظ، أصوات» استخدم بمعناه الأعم الذى يتمثل فى الألفاظ أو الأصوات، مما يقتضى معه فصلاً نهائياً يتمثل فى الدلالة على معنى.

وهكذا فإن الألفاظ المرتبة ترتيباً يجعلها تبدو موزونة ومقفاة تصبح شعراً إذا دلت على معنى. ولكن يبدو أن قدماء لم يكن على وعى بهذه الشكلية الفجة التى ينطوى عليها هذا التعريف، وبخاصة عندما يتم فهمه فى ضوء الاصطلاح الأرسطى الذى يحدد ماهية الشعر بالأشكال الكلامية الخارجية العارضة وبالتحديد الوزن والقافية. ومن الناحية

(١٤٩) ليس هذا هو العمل الأدبى الوحيد الذى صنفه الفارابى متأثراً بكتاب الشعر لأرسطو، لأنه ألف أيضاً كتاب الشعر والذى تم اكتشافه منذ وقت ليس بالبعيد، وقام بتحقيقه ونشره الدكتور محسن مهدى، فى مجلة «الشعر» بيروت ١٩٦٩م. (المترجم).

(١٥٠) قدماء بن جعفر. نقد الشعر. ص ٨.

المنطقية، لم يكن ليتقبل — شأنه شأن شراح البوطيقا الأرسطية — وجود كلام موزون ومقفى لا يمكن اعتباره شعراً. وبالطبع لم يكن قد رأى بعد الفرق بين النظم والشعر. ولا تكاد تمضى أسطر قليلة حتى نجد قدامة يحاول شرح المنهج الذى استخدمه فى تحديد تعريفه للشعر بالجنس والفصل. وقد لجأ فى هذا إلى تعريف الإنسان بالكائن الحى العاقل الفانى. فالحياة هنا هى الجنس، والعقل والفناء هما الفصل^(١٥١). وهو يرى أن اللفظ المؤلف من حروف تعبر عنها الأصوات المطابقة لها بمثابة الجنس، وأن الوزن والقافية والمعنى الذى يدل عليه اللفظ بمثابة الفصل^(١٥٢). ويبدو واضحاً أن قدامة يحاول تطبيق تعريف للشعر قد تم فهمه وإدراكه سلفاً على الاصطلاح الأرسطى. غير أنه يعجز فى هذه العملية عن رؤية الصعوبات المتصلة بافتراض أن هذه العناصر الثلاثة: الوزن والقافية والمعنى، والتي تنطوى على طبيعة مختلفة، من الممكن أن تكون بمثابة الفصل النهائى فى التعريف الأرسطى.

وبعد قرن من الزمان تقريباً يناقش ابن سنان الخفاجى (ت ١٠٧٣م) (٤٦٦هـ) فى كتابه سر الفصاحة فكرة الشعر معتمداً اعتماداً واضحاً على المنهج الأرسطى. وهو يختلف عن قدامة فى أن تعريفه للشعر يبنى على خمسة عناصر يتطلبها الحكماء، وهى تطابق بوضوح العلل الأرسطية الخمس: الموضوع والصانع والصورة والآلة والغرض. وتمضى فى الشعر على النحو التالى:

«إن الموضوع هو الكلام المؤلف من الأصوات.. والصانع المؤلف فهو الذى ينظم الكلام بعضه مع بعض كالشاعر والكاتب وغيرهما..، وأما الصورة فهى كالفصل للكاتب، والبيت للشاعر، وما جرى مجراها، وأما الآلة فأقرب ما قيل فيها أنها طبع هذا الناظم والعلوم التى اكتسبها بعد ذلك»^(١٥٣).

وقد أحسن الخفاجى فى اعتراضه على قدامة فى رأيه أن الكلام علة فاعلة، لأنه كان أكثر منطقية فى اقترابه من التراث الأرسطى. فالآلية عنده يجب أن تكون خارجة عن العمل المصنوع، والكلام ليس كذلك.

(١٥١) المصدر السابق ص ٧.

(١٥٢) المصدر السابق ص ٧.

(١٥٣) الخفاجى. سر الفصاحة ص ٨٢ وما بعدها.

إن استخدام الاصطلاح المنطقي في تفسير الشعر لم يصبح عاماً في تفسير العملية الشعرية، ولعل ذلك يرجع إلى أنه لم يضاف جديداً يذكر إلى ما فهمه نقاد ورجال الأدب العربي من مفهوم الشعر. ويستخدم ابن خلدون نفس المنهج في فقرة تستحق أن نقتبسها برمتها على الرغم من طولها:

«وقول العروضيين في حده إنه الكلام الموزون المقفى، ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصده، ولا رسم له.

وصناعتهم إنما تنظر في الشعر من حيث اتفاق أبياته في عدد المتحركات والسواكن على التوالي، ومماثلة عروض أبيات الشعر لضربها. وذلك بالنظر في وزن مجرد عن الألفاظ ودلالاتها، فناسب أن يكون حداً عندهم، ونحن هنا ننظر في الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة. فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا، فلا بد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحثية فنقول: الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروى، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به.

فقولنا الكلام البليغ جنس، وقولنا المبني على الاستعارة والأوصاف فصل له عما يخلو من هذه، فإنه في الغالب ليس بشعر، وقولنا المفصل بأجزاء متفقة الوزن والروى فصل له عن الكلام المنشور الذي ليس بشعر عند الكل.

وقولنا مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده بيان للحقيقة، لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك، ولم يفصل به شيء. وقولنا الجارى على الأساليب المخصوصة به، فصل له عما لم يجر منه على أساليب الشعر المعروفة، فإنه حينئذ لا يكون شعراً، إنما هو كلام منظوم، لأن الشعر له أساليب تخصه، لا تكون للمنثور، وكذا أساليب المنشور لا تكون للشعر، فما كان من الكلام منظوماً وليس على تلك الأساليب، فلا يسمى شعراً.

وهذا الاعتبار كان الكثير ممن لقيناه، من شيوخنا في هذه الصناعة الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء، لأنهما لم يجريا على أساليب العرب فيه، وقولنا في الحد الجارى على أساليب العرب فصل له عن شعر غير العرب من

(الأمم) (١٥٤)

وعلى الرغم من أن ابن خلدون استخدم الاصطلاح المنطقي اليوناني والأرسطي الأصل بشكل فعال، فإنه من الشيق أن نلاحظ مدى سطحيته. فتعريفه للشعر مجرد وصف لمفهومه واستخدامه التقليديين لدى العرب. مما يعني أنه لم يحاول تمييز أسسه الجوهرية باصطلاحات مجردة تتمتع بالسلامة الشاملة، بل على العكس من ذلك، إذ أنه لم ينزع إلا إلى تحديد الحدود التي فرضها عليه الاستخدام منذ أقدم عصوره. إن عجز الكتاب ونقاد الأدب العربي عن التمييز بين المعنى الملموس للشعر (القصائد الفعلية) وتجريده النظري كان بمثابة العائق الذي حال دون طرح مفهوم مجرد للشعر.

ويبدو أن اهتمام العرب الرئيسي كان منصباً على تلك العناصر التي تميز وتفصل الشعر العربي عن ذلك الذي نظمه غير العرب. وقد أدت بهم هذه العملية إلى الخط من قيمة تحليل الملامح التي تعتبر أساسية في الشعر بعامة، بغض النظر عن لغته، هذا مع أنه كان سيصبح وحده التطبيق الصحيح للتحليل الأرسطي.

الفصل السابع

الشعر: طريقة التحليل الأرسطية

إن الدور المحقق الذى لعبه الدارسون العرب بوصفهم نقلة المعرفة اليونانية إلى الغرب أكسبهم شهرة استحقوها عن جدارة، ولكنه حال دون تقييم إسهاماتهم الخاصة تقييماً موضوعياً. فمن ناحية، لم يهتم الدارسون الغربيون — الذين بالغوا فى تقدير قيمة الأصالة التى تعود إلى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين (الثانى والثالث الهجريين) — بأخذ الجهود العربية مأخذ الجد. ومن ناحية أخرى فإن هؤلاء الدارسين لم يدرسوا هذه الإسهامات العربية إلا لمقابلتها بالأعمال الأصلية التى ترجع إليها الفلسفة اليونانية بحثاً عن الإغريقية الحقيقية التى يعد العرب مجرد قنوات لنقلها إلى الغرب، مما أدى إلى إهمال وتجاهل المؤلفين العرب فى أغلب الأحيان، بعد أن باتوا خلواً تماماً من أية إسهامات شخصية تسترعى النظر.

ولم تتحلل أوجه القصور التى انطوت عليها هذه الاتجاهات بأوضح مما ظهرت فى الاهتمام — أو عدم الاهتمام — الذى أولته الدراسة الحديثة بالرسائل العربية التى عنيت بالبوطيقا الأرسطية. هناك مثلاً عدة دراسات سابقة تركزت حول المقولة الذاهبة إلى أن هذه الأعمال العربية التى نقلت كتاب الشعر الأرسطى عبارة عن تلخيص له مصحوب بالتعليق وبعض الشروح، للبحث الأرسطى عن طبيعة الفن الإبداعى. لهذا السبب فإن كل ما يمكن أن ينجم من سوء فهم أو تأويل كان محطاً للإدانة التى لا تغتفر أو يمكن تبريرها. وفى هذا الصدد يصبح من الصعب ألا يكون الحكم الفج الذى أصدره الشيكى (جوزلاف تكاتش) منذ ستين عاماً على تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر جديراً بنظر أى دارس يبحث عن الخلفية اليونانية الكامنة وراء نقل العرب لهذا الكتاب الأرسطى. وعنده أن الأمر لا يعدو أن يكون خليطاً من سوء الفهم والخيالات المتطرفة قام به الفيلسوف العربى الذى يعد أرسطو كاتبه الأثير^(١٥٥).

ويضاف إلى هذه الحجج التى سبقت ضد ابن رشد ذلك الزعم العام الذى يكمن فى

أساس نظريته الشعرية، والذي يرمى إلى القول بقبوله الذي يفتقر إلى الفحص والنقد وتطبيقه العشوائي لعلم الشعر اليوناني الذي أخذه عن مقولات المترجمين العرب من قبيل: «الشعر كله إما هجاء أو مدح»^(١٥٦)، وإذا قبلنا بيسر هذا الافتراض الذي يضيق في إطاره ابن رشد استخدامه لمصطلحي المديح والهجاء ويحصرهما في كلمتي:

Satire and eulogy ^(١٥٧) كمقدمة أساسية في تحليله للنص الأرسطي، فإن ذلك يعنى إدانة أطروحاته بعدم الانسجام مع مقدماتها التمهيدية. أما جهد ابن سينا فلم ينل من التقدير حظاً أوفر بالنظر إلى اعترافه في مقدمة تلخيصه بأنه إنما يتناول عمل أرسطو بالقدر الذي استطاع فهمه فقط ^(١٥٨).

وليس من السهل تبرير كل الأخطاء التي ارتكبها الدارسون العرب في تأويلهم للبوطيقا الأرسطية، كما أنه لا عزاء لنا في أن نقول: إن الكتاب العرب اتخذوا جانب المستقبل، ووقعوا — حقاً — ضحايا للخطأ وسوء الفهم والزيادات غير المباحة التي صاحبت البوطيقا الأرسطية في زيبا المشرقي. وربما يكون قد حان الوقت لأن نعترف بأن المدخل الذي لا يخلو من نزعة تشهيرية إلى الجهد العربي — والذي يمكن تبريره من وجهة نظر النص اليوناني بشكل عام، ونظرية أرسطو في الصناعة الشعرية بشكل خاص — من شأنه أن يحط بالكلية من قدر الهدف الذي طالما صرح به من يسمون بالشرح، ويتمثل بالتحديد في تمييز وتبيين المبادئ والأفكار العامة التي تستجيب لها الصناعة الشعرية فيما يرى أرسطو. وكان هذا هو مدخل الفارابي في رسالته قوانين صناعة الشعر، والتي اعتمدت بكل الاحتمالات على أحد تلخيصات كتاب الشعر لأرسطو. ولنفس السبب يسوق ابن سينا حديثاً عابراً عن هذه الأشعار المألوفة عند اليونانيين، والخاصة بهم دون غيرهم، وذلك في الفصل الخاص بالشعر عامة والذي وضعه في مقدمة تلخيصه^(١٥٩).

والأوضح من هذا وذاك ابن رشد (ت ١١٩٨م) (٥٩٥هـ) الذي يصرح في بداية

(١٥٦) فيما يتعلق بترجمة أبي بشر متى بن يونس القنعى عن السريالية إلى العربية أرجع إلى كتاب فن الشعر تحقيق عبد الرحمن بدوى. (القاهرة ١٩٥٣) ص ٨٥.

(١٥٧) نفس المصدر ص ١٢٩، ٢١٠.

(١٥٨) نفس المصدر ص ١٦٧.

(١٥٩) المصدر السابق. ص ١٦١.

تلخيصه لكتاب الشعر الأرسطى بأن:

«الغرض فى هذا القول تلخيص ما فى كتاب أرسطوطاليس فى الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم — أو للأكثر — إذ كثير مما فيه هى إما أن تكون قوانين خاصة بأشعارهم وعاداتهم فيها».^(١٦٠)

والواقع أن هؤلاء النقاد لم يحاولوا البتة بسط أو حتى تكرار التحليل الذى قدمه أرسطو ولو بشكل تلخيصى، كما أنهم لم يكونوا يرمون إلى أن يقدموا نظرية عربية نموذجية فى علم الشعر تقديماً عملياً أو نفعياً. وها هو ذا ابن سينا الذى تابع النص الأرسطى أكثر من غيره كان يتأمل المبادئ الأولية التى تستجيب لها فى رأيه الصناعة الشعرية. وفى هذا الخصوص، وقع الدارسون العرب تماماً فى قبضة التراث المنهجى للتحليل الأرسطى. وكانت ترجمة النص الأرسطى إلى العربية لهم بمثابة المرشد والدليل إلى المبادئ الأساسية التى أقاموا عليها ملاحظاتهم الخاصة.

غير أن الفرق بين المدخل الأرسطى إلى الفكرة الأساسية ومدخل الكتاب العرب الذين واجهوا البوطيقا الأرسطية يكمن فى أن المبادئ الكلية التى وضعها أرسطو من الممكن أن يتم تطبيقها جميعاً وبمستوى أقل من التجريد على صناعة الشعر اليونانى بعامة، طالما وضع أرسطو هذه الصناعة اليونانية فى الاعتبار عند صياغته لهذه المبادئ.

أما الكتاب العرب — ولا سيما ابن رشد — فقد تبنوا تلك الوجهة التى تفترض أن المبادئ العامة التى وضعها أرسطو يجب أن تتمتع بالسلامة الكلية، إلا أنه علاوة على ذلك كان يوجد من بينها تلك المبادئ التى لا تصلح للتطبيق على أشعار جميع الأمم أو معظمها على الأقل بما فيهم الأمة العربية بالطبع، وبالتالي لا يجب النظر إليها على أنها تتمتع بالسلامة الكلية المطلوبة، مما يعنى أنه لا ينبغى اعتبارها مبادئ عامة. والنتيجة المترتبة على ذلك من الناحية المنطقية أن البحث فى الصناعات الإبداعية كان أرسطياً فى نظريته، وحتى فى مدخله المنطقى، ولكنه لم يمثل البتة نظرية شاملة وهو أمر لم يكن الفارابى وابن رشد يطمحان إلى تحقيقه فى عمليهما، كما أن ابن سينا أوضح بجلاء أن المادة المتاحة له لا تمكنه من أن يفعل ذلك. ولن يكون مبرراً افتراضنا أن أعظم مفكرى العرب كانوا عاجزين عن أن يقدموا عرضاً متماسكاً وعقلانياً يعكس ملاحظاتهم وآراءهم

الخاصة حول النقاط التي انفصلوا فيها بصورة متطرفة عن النص الأرسطي.

إن الذى فرض على الشراح العرب هذا الانطلاق الواعى أو اللاواعى من المدخل الأرسطي — أعنى المضى وفق الطبيعة ذاتها كما أوضح ابن رشد فى بداية تلخيصه لكتاب الشعر^(١٦١) — ترجمة النص اليونانى نفسه. لقد اختار أرسطو لمعالجة علم الشعر منهج الاستنباط الذى يبدأ بالمبادئ الأولى التى تستجيب لها الصناعة بالطبع. وتحليل مختلف الصناعات المحاكية، واجهته مشكلة الفن الذى لا اسم له، إذ أنه لم يكن يعرف لفظاً يونانياً يسمى به هذه «المحاكاة» الأدبية التى تعتمد على استخدام الكلام، شعراً كان أو نثراً. عند هذا المستوى من التجريد يرى أرسطو أن الفرق بين الشعر والنثر اعتماداً على الاختلاف الصوتى بين الكلام الموزون وغير الموزون أقل أهمية من ذلك الذى يوجد بين صناعة لا تستخدم إلا الكلام فقط، وأخرى تستخدم الكلام والإيقاع والحن كما هو شأن الكوميديا والتراجيديا اليونانيتين.

ولقد تحتم على الشراح العرب أن يستخدموا مصطلح الشعر الذى كان قد اكتسب سمة الفنية، وتم تحديده تحديداً صارماً من قبل، كما أنه كان الترجمة المقبولة للكلمة اليونانية (Poietike)، وأن يعتمدوا عليه كحجر الزاوية فى تحليلهم للشعر. وعلى هذا النحو، فإنه بينما كانت كلمة الصناعة تعد ترجمة ذات دلالة لتلك التى وسم بها أرسطو الشعر باليونانية (poietikes peri) وفى ذات الوقت تشير إلى تتابع فكرى أرسطى يبدأ من الأكثر عمومية (الصناعة) متنبهاً بالأقل عمومية «المحاكاة» أو (الأدب) بنوع خاص^(١٦٢)، فإن هذا لم يكن صالحاً للتطبيق إلا على الأطروحة الأرسطية ذاتها.

وينبغى أن نفهم أعمال الشراح العرب على أنها تتناول الشعر بأضيق معانيه. لأن اهتمامهم المباشر والوحيد فى كافة مباحثهم، إنما كان ينصرف إلى الطبيعة الأساسية لهذا النمط الخاص من التعبير الأدبى. وطالما أنهم يحاولون دراسة العناصر التى من شأنها أن تكسب الأشعار العربية صفة الشعر أو الشعرية، فإن ذلك يؤدى إلى نتيجة مفادها أنهم كانوا فى بحثهم عن القواعد العامة الأرسطية يتبعون منهج الاستقراء الذى يبدأ بالعناصر

(161) O.B. Hardison. Jr, Poetics, Chapter 1: The Way Of Nature, Year-Book Of Comparative And General Literature 11, (1967) PP5 - 15.

(162) O.B. Cit. P6.

الخاصة، ثم يتحرك إلى التعميمات الأوسع.

وبعبارة أخرى، كان أرسطو يرمى إلى تحديد الأصل المشترك الذى تصدر عنه كل أنواع الصناعات المحاكية، بينما يبدو أن الشراح العرب كانوا أكثر اهتماماً بطبيعة الحد الفاصل الذى يميز الصناعة الشعرية، ألا وهى السمة الجوهرية والخاصة التى تجعل من القول الإنسانى فنياً وشعرياً. ونتيجة لذلك، تجنبوا استخدام مصطلح «الشعر» المشوش الذى لا يخلو من تناقض، مفضلين عليه مصطلح «القول الشعرى» أو «الكلام الشعرى»، الذى يعد أكثر اتفاقاً مع مدخلهم النظرى المجرد.

ومن ثم فإن الكتاب العرب الذين تبنا المنهج الأرسطى فى التحليل ركزوا اهتمامهم بالضرورة على الكلام أو القول كموضوع أولى للمناقشة، مما يعنى أنهم أهملوا الاعتبارات الأخرى الأكثر شكلية.

وعلى الرغم من أن موقف الشراح العرب لم يكن أبداً تكراراً لموقف أرسطو، إلا أنه يعرب بوضوح عن تأثيره الذى قاد التحليل الشعرى إلى اعتبار الشعر قولاً أو كلاماً ذات سمات فنية محاكية.

ومن الشراح العرب الذين يجدر ذكرهم فى هذا السياق (أبو نصر الفارابى)، فهو لم يحاول فى قوانينه صياغة تعريف للشعر بالمعنى التقليدى، بل وبالأحرى أمد القارئ بتحليل لمختلف الأقسام المنطقية للكلام، حيث تناوها من وجهات نظر ثلاث مختلفة فيما بينها، وتصب جميعها فى النهاية فى الأقاويل الشعرية^(١٦٣).

وينتهى فى الأول منها إلى أن الألفاظ لا تكون شعرية إلا إذا كانت محاكية لشيء. وثانياً يلاحظ الفارابى أنه على أساس القول الإنسانى فإن القول الشعرى تشيل. وثالثاً وأخيراً يركز على العلاقة بين محتوى القول من جهة، والواقع الذى يفترض أن يحاكيه من جهة أخرى. وهنا يأتى تأكيد الفارابى الذى مؤداه أن الأقاويل الشعرية هى الكاذبة مطلقاً وبالكلية، ليفتح الطريق أمام التخيل الشعرى، وإن كان ما يزال يستخدم الاصطلاح الأخلاقى التقليدى الذى ناقشناه سلفاً.

أما ابن سينا فقد بدأ تلخيصه بتعريف للشعر تذكرنا صياغته بالمفاهيم التقليدية ذات الطبيعة البلاغية.

«ونقول نحن أولاً: إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة».^(١٦٤)

إلا أن الاهتمام بالسمة الشعرية للكلام الفنى أكثر وضوحاً عند ابن رشد، فهو لم يقدم تعريفاً للشعر، ولكنه يواجه القارئ منذ السطور الافتتاحية بمشكلة القول المحاكى، والذي كان له مدخله الخاص إليه. وهذه الصناعة التى لم يجد لها أرسطو اسماً (القول المحاكى) كانت عند أرسطو فرعاً من المصطلح الأعم «المحاكاة» الفنية التى لا تشتمل فقط على مختلف الصناعات الأدبية، بل تتضمن أيضاً تلك الصناعات التى تتألف من «المحاكاة» باللون والشكل والإيقاع والانسجام، سواء مجتمعة أو كل على حدة. وقد اختار ابن رشد — وربما لا يكون ذلك عن وعى — منهجاً مختلفاً عن ذلك الذى استخدمه أرسطو. هذا مع أنه أرسطى فى مدخله التحليلى. إذ يرى هذا الفيلسوف القرطبى أن سمات وأهداف «المحاكاة» التى تنطوى عليها وسائل التعبير الأخرى هى فى ذاتها تقليد لصناعة الشعر الكلامية.

إنها تلك الصناعات التى تحاكي صنعة الشعر، والتى تتمثل فى العزف على القيثارة والمزمار والرقص، أعنى أنها بطبيعتها أيضاً تتكيف كى تعبر عن هذين الهدفين^(١٦٥). وقد أخذ ابن رشد من أرسطو كما يبدو فى هذه السطور السابقة هذه الأنماط من «المحاكاة» الفنية التى تجعل من الصوت وسيلتها التعبيرية، ألا وهى الإيقاع والانسجام. والاستنتاج الذى توصل إليه ابن رشد أن السمة الجوهرية لهذه الصناعة المحاكية تتمثل فى القدرة على التعبير عن الشيء بالصوت الذى ينطوى عليه الكلام، لأن أول وأكثر الطرق طبيعية فى الإبداع و«المحاكاة» من قبل الإنسان إنما تكون بالصوت، ولهذا السبب بعينه، فإن بعض الطرق المميزة للتعبير الشعرى، والتى لها جانب خاص من الأهمية فى تأويل العرب للصناعة الشعرية من قبيل التحسين والتقييح، توجد فى الكلام المحاكى لا فى محاكاته بالإيقاع والانسجام:

«وهذان الفصلان — التحسين والتقييح — إنما يوجدان للتشبيه و«المحاكاة» التى تكون

(١٦٤) نفس المصدر ص ١٦١.

(١٦٥) المصدر السابق ص ٢٠١.

بالقول، لا «المحاكاة» التي تكون بالوزن، ولا التي تكون باللحن»^(١٦٦).

وينجم عن هذا أنه طالما كان الكلام الذى من هذا النوع لا يمكن اعتباره فناً أو تعبيرياً، فإنه لا يصلح أيضاً لأن يكون مكافئاً للمحاكاة. وعلى هذا الأساس، لا يعتبر فناً إلا ذلك التحقق الواعى للمحاكاة الأدبية، وتكييف الوسائل لإنجاز الأهداف المرجوة من الإبداع الفنى. وفى معرض هذا التحليل، ادعى الشراح العرب — بصورة أوضح من أرسطو وإن لم يستقلوا عن نظريته فى الصناعة الشعرية — لصناعة الشعر استقلالاً شكلياً عن نظمها.

لنقل فى البداية إن القافية ظلت غائبة عند الفارابى، كما أن ابن رشد وابن سينا أبعدها إلى موقع الخاصية المميزة للاستخدام الشعرى عند العرب. وطالما أن هناك إمكانية للشعر بدون قافية، ولا سيما فى أشعار الشعوب الأخرى من غير العرب، فالاستنتاج الطبيعى هو أن القافية ليست من المبادئ الكلية فى الشعر، علاوة على أنها لا تشل بحال حده الفاصل. ومن الجدير بالملاحظة هنا أن قدامة بن جعفر — فى هذا السياق، وقد كان معاصراً للفارابى، وكان أيضاً أرسطياً فى تعريفاته — فهم القافية على أنها «لا تعدو أنها لفظة كسائر لفظ الشعر المؤتلف مع المعنى»^(١٦٧) ويكون موقعها فى آخر البيت الشعرى.

أما الوزن الذى هو شركة بين العرب واليونان فى أشعارهم، فقد مثل مشكلة، وإن كانت من طبيعة مختلفة. فحتمية أن تكون الأشعار أحادية الوزن باتت — وبصورة ضيقة — جزءاً مكملأ فى مفهوم العرب للشعر، على الرغم من أن ابن رشد يعترف بأن هذا الأمر محصور فى إطار الاستخدام العربى:

«وكذلك الأقاويل المخيلة التى تكون من أوزان مختلطة ليست أشعاراً، وحكى أرسطو أنه كانت توجد عندهم أعنى من أوزان مختلطة. وهذا غير موجود عندنا»^(١٦٨).

والواقع أن ابن رشد لم ينكر السمة الفنية التى تنطوى عليها هذه الأشعار، كما أنه لم يقل أنها ليست شعراً، إنها فقط — ومن وجهة النظر العربية — تفتقر إلى الوحدة الداخلية

(١٦٦) نفس المصدر ص ٢٠٥.

(١٦٧) قدامة بن جعفر. نقد الشعر ص ٧.

(١٦٨) عبد الرحمن بدوى. أرسطوطاليس. ص ٢٠٤.

التي من شأنها أن تحول المنظومات إلى أشعار.

وارتباطاً بالمقولات الأرسطية، فإن شراح أرسطو اعتبروا الوزن وحده غير كافٍ تماماً لجعل كل قول شعرياً، كما هو شأن ابن رشد الذى لم ينظر إلى السرد البسيط للموضوعات الفيزيائية على سبيل المثال على أنها شعر على الإطلاق، حتى وإن كانت منظومة:

«كثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل انبادقليس فى الطبيعيات، بخلاف الأمر فى أشعار هوميروس، فإنه يوجد فيها الأمران جميعاً.... وكذلك الفاعل أقاويل موزونة فى الطبيعيات وأخرى أن يسمى متكلماً من أن يسمى شاعراً»^(١٦٩)

ومن الشيق أن نلاحظ هنا أن ابن رشد يرفض سمة الشعرية فى موضوعات معينة هى تلك التي تقتضى نوعاً من التقديم المحدد سلفاً، هذا مع أنه يبدو متقبلاً لإمكانية أن تسمى قصائد وأشعار. إنها عنده أشعار، ولكنها ليست شعراً بالمعنى الأرسطى الضيق لهذه الكلمة. وهو لا يحمل عبء السمة الشعرية على الموضوع أو محتوى القول وحدهما، بل يشرك فيها أيضاً الطريقة أو الأسلوب المستخدم فى تقديم هذا الموضوع. وهو رأى كما سبق ولاحظنا، أيده فيه ابن رشيق (ت ١٠٧٠) (٤٦٢هـ)^(١٧٠)، فإن السمة الوزنية للقول ليست مجرد شيء عارض على أى حال، لأنها — فيما يتعلق بالنظم — تعمل فى الواقع على تحقيق الأهداف الجوهرية للشعر:

«والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخيل إلا بالوزن»^(١٧١).

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن ابن رشد لم يعتبر الوزن ضرورياً فى الشعر إلا لتحقيق الغاية الشعرية فى حالة الإلتقان، وبهذا أقام نوعاً من الاستقلال الشكلى بين الغاية الأساسية بالنسبة للإبداع الشعرى من جهة، وقالبه الموزون (البيت الشعرى) من جهة أخرى، والذى يمثل مطلباً حتمياً بوصفه ملازماً ضرورياً له. ومن الصعب أن ننظر إلى حذف كلمة الشعر من المقولة السابقة على أنها نوع من الإغفال من جانب ابن رشد، فعلى

(١٦٩) نفس المصدر ص ٢٠٤.

(١٧٠) ابن رشيق. العمدة. المجلد الأول ص ١١٦.

(١٧١) فن الشعر ص ٢١٤.

الرغم من أنه تحدث عن غاية الشاعر، إلا أنه لم يذكر إلا التخيل كغاية جوهرية. وطالما أن الشعر هو المعنى به في تطبيقاته الفنية والملموسة عبر الكتاب برمته، والذي يتضمن تعريفه استخدام الوزن، لم يكن أمام ابن رشد إلا أن يقوم بهذا الهدم، وبدرجة أعلى من التجريد. وعلى هذا النحو، استطاع ابن رشد — وبعملية جدلية مستقلة ومماثلة لما قام به أرسطو — أن يصل إلى النتيجة نفسها.

إن التحليل النهائي للمبادئ التي تنطوى عليها «المحاكاة» الشعرية لا يجعل الكلام شعرياً في ذاته، كما أنه لا يمكن أن يكون شعرياً بالوزن والنظم وحده، لأنه مجرد صفة خارجية مضافة إلى الكلام، بقدر ما يمكن أن يكون شعرياً باستخدام «المحاكاة».

ولقد أشار الشراح إلى «المحاكاة» الأرسطية بسلسلة من المصطلحات التي تم إدراجها على أنها متماثلة في المفهوم، ومتكافئة في معانيها الحقيقية. والحق أنهم استخدموا هذه المصطلحات استخداماً مشوشاً كما يبدو للوهلة الأولى، هذه المصطلحات هي «التشبيه» و«التمثيل» و«التخيل» و«المحاكاة»، غير أن دراسة أكثر قرباً لاستخداماتها تبين أن كلاً منها له وظيفته المميزة في تفسير المفهوم العام للمحاكاة.

أما المصطلحان الأولان «التشبيه — التمثيل» فيشيران إلى فعل المقارنة بين شيئين بطريقة خاصة بالكلام، سواء تمت المقارنة عن طريق استخدام عناصر مثل ما يسمى بأدوات التشبيه، أو كانت مضمنة من خلال استبدال الأطراف، وعلى الرغم من أن كليهما يعبر عن مقارنة بالفعل من وجهة النظر المنطقية، إلا أنهما ليسا في الحقيقة متكافئين بالكلية. وفي هذا الصدد يقول الجرجاني:

«التشبيه أعم، والتمثيل أخص، وكل تمثيل تشبيه، ولا عكس له»^(١٧٢).

و«المحاكاة» و«التخيل» من ناحية أخرى يبدو أنهما — فيما يرى ابن رشد — يشيران إلى التقليد الفني بدرجة أعلى من التجريد، كما أنهما فضلاً عن ذلك قابلان للتطبيق النقدي بصورة أصح على فعل «المحاكاة» الإبداعية في أي شكل من أشكاله، سواء في ذلك: الكلام أو الصوت بشكل عام:

«وكما أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالأفعال، مثل محاكاة

بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال والأصوات». (١٧٣)

ويبقى مطلب «المحاكاة» الوحيد — طبقاً لابن رشد — متمثلاً في ضرورة احتوائها على عملية إعادة إنتاج... للهيئات بالمعنى الأوسع:

«إن «المحاكاة» إنما هي للهيئات التي تلزم الفضائل، لا للملكات، إذ ليس يمكن فيها أن يتخيل». (١٧٤)

ويبدو أن النتيجة المترتبة على ذلك تتمثل في أن «المحاكاة» في الواقع أنسب تأويل للمفهوم اليوناني للتقليد (ميميسيز)، وأهميتها واضحة في العملية الشعرية، إذ أنها هي التي تجعل من الحبكة والإيقاع شعراً.

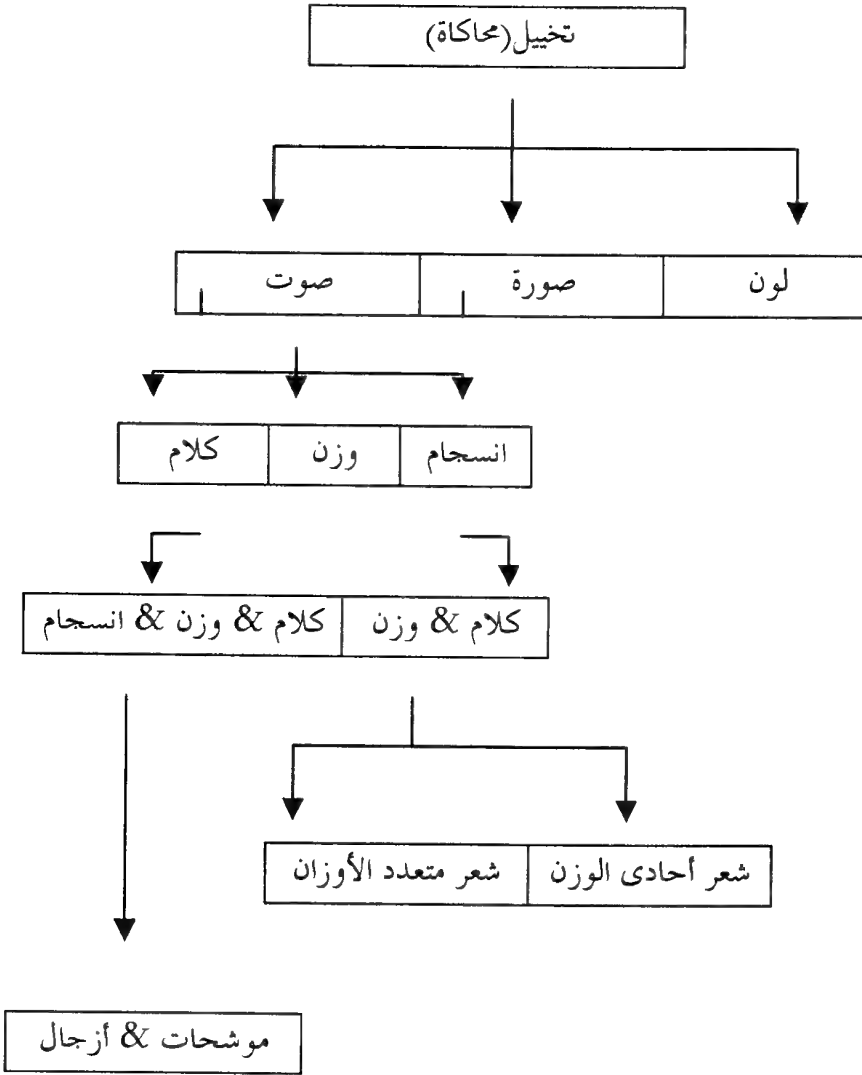
فـ «ظاهر أن الشاعر إنما يكون شاعراً بعمل الخرافات والأوزان بقدر ما يكون قادراً على عمل التشبيه و«المحاكاة»». (١٧٥)

أما التخيل فهو على النقيض من ذلك، لأنه يبدو غير مرتبط من الناحية المفهومية على هذا النحو الذي رأيناه في المصطلحات السابقة بالشيء أو الفكرة الأساسية التي ينطوى عليها التقليد، فأهم سماته الجوهرية ترتبط دائماً بصفات الموضوع المحاكى من ناحية، وبالصفات الكامنة في التمثيل المحاكى من ناحية ثانية، فـ «المحاكاة» لا تشير إذن إلى سمة التقليد في الكلام فحسب، بقدر ما تتعداه إلى الأنواع الأخرى من التقليد التي تتم عبر الصور والأشكال. بينما يبدو أن التخيل وكيف يعدل من الماهية المحددة للتقليد الفني. ولعل المخطط التالي لمختلف الأقسام المشار إليها هنا يوضح بجلاء موقف ابن رشد:

(١٧٣) فن الشعر. ص ٢٠٣.

(١٧٤) نفس المصدر ص ٢٠٨.

(١٧٥) نفس المصدر ص ٢١٥.



وعند هذه النقطة، تتحول المناقشة لتبلغ أعلى درجاتها نقاءً في تحليل العرب لماهية الشعر، كما تمثل واحدة من أكثر التأويلات تعمقاً في سيكلوجية الشعر استطاع أحد إنتاجها، ويمكن أن تقدم بصورة طبيعية تماماً وذلك باستخدام مصطلح آخر غير الشعر وأعنى به التخيل.

الفصل الثامن

الشعر: التخيل

عادةً ما تنطوى غالبية المصطلحات الفنية في كافة العلوم الأدبية والبلاغية على تاريخ رومانيكي طويل عند العرب يظل سارياً حتى مع استعمالها استعمالاً جديدة تضيف عليها معاني فنية جديدة. وثم ارتباط منطقي ودلالي بين المعنى الأصلي للكلمة من جهة، واستخدامها بالمعنى الفني الجديد والذي لا يعدو في الغالب أن يكون مجرد تعميم أو تجريد لمعناها الأصلي والحرفي. وليس من الضروري أن تغير هذه المعاني الجديدة الأكثر إيجاءً من الطريقة التي توظف بها الكلمات في الكتابات العلمية، ذات الطبيعة الأكثر فنية، علاوة على أنه ليس من المحتم أن تؤدي إلى وجود فرق في تأويل النصوص المكتوبة. وعلى أي حال، عندما يكون الاستخدام الفني للكلمة موضع البحث وفي أمثلة بعينها، أضيق نطاقاً من معناها الأصلي، أو تغيراً وتحولاً فيه، فإنه يصبح جوهرياً في تحديد المضامين التي ينطوى عليها تقبله من الناحية التقنية. وهذا هو بالضبط حال مصطلح التخيل، واسم المفعول المشتق منه مخيل.

إن الجذر الأساسي لهذا المصطلح (خيل) له بتصرفاته المختلفة (خال، خيل، أخال) معنى أساسي أقرب إلى الظن طبقاً للمعجميين العرب، أي الاعتقاد المصحوب في الغالب بنظرة أو رأى خاطئ لا أساس له. وهذا المعنى وجد الفعل خال في بعض أبيات ترجع إلى الشعر الجاهلي، كما يمكن أن نلتمسه في بعض أحاديث النبی. وقد لخص ابن منظور مختلف الحالات والمتغيرات الرومانيكية لكافة المشتقات التي صدرت عن هذا الجذر وذلك في معجمه الهام جداً المعروف بلسان العرب:

«خال الشيء يخالُهُ... ظَنَّهُ، وخِيلَ فيه الخيرَ ظَنَّهُ وتَقَرَّسَهُ، وخِيلَ عليه شَبَّهُ، وأخالَ الشيءَ اشْتَبَهَ... وقد يَأْتِي خِلْتُ بمعنى علمت... والخالُ الغيم... والسحابُ المُخِيلُ والمُخِيلَةُ، والمُخِيلَةُ التي إذا رَأَيْتَها حَسِبْتَها مَاطِرَةً، وقد يُقالُ للسحاب: الخال، فإذا أَرَادُوا أن السماء قد تَغِيَمَت قالوا قد أخالت، وإذا أَرَادُوا السحابة نفسها قالوا هذه مَخِيلَةٌ، وقد أَخِيلنا وأخِيلت السماء وتَخَيَّلَت: تَهَيَّأت للمطر، فرعدت وبرقت، فإذا وقع المطر ذهب اسم التخيل» (١٧٦).

إن اسم الحدث المجرد للفعل خِيل (المصدر) هو التخيل.

وهو يعنى حدث التصديق، أى جعل الناظر يرى علامات قد يصل أو يستتج بموجها بعض الاستنتاجات المتضمنة فى العلامات. وطبقاً لتعريف ابن منظور، فإن تقديم فكرة سابقة عن النتائج اللاحقة من الأمور المهمة بالنسبة لمعنى الكلمة الأساسى.

وهو يصير مرات عديدة فى معرض شرحه على أن توقع الناظر يقوم على التركيب الطبيعى والملائم للعلامات المصاحبة والملازمة لا للعلل.

إن المعنى لا يشير فى الواقع إلى استنتاج خاطئ يتم استنباطه من مقدمات بعينها، غير مطابقة للواقع، كما أنه لا يمكن أن يكون توقعاً أو تخيلاً لا أساس له من الصحة لشيء ما لن يحدث. فالتخيل يعنى حرفياً وببساطة الحدث أو سلسلة الأحداث التى يستجيب بمقتضاها المرء وبطريقة غير مباشرة وغير قاطعة أيضاً إلى نوع من الاعتقاد أو اليقين العقلى. وهكذا يمكن أن يفهم تأكيد ابن منظور على أن المعنى لا يكون مطابقاً عندما تسقط الأمطار مثلاً، وأن المعرفة غير القطعية التى لا تعتمد إلا على تداعى الأفكار، من شأنها أن تفسح الطريق أمام نوع من اليقين الذى ينبى على الواقع والخبرة الخاصة به.

أما التخيل كمصطلح فنى، فيبدو أنه لم يتمتع بشعبية هائلة فى أوساط العلوم البلاغية. إنه فى الواقع لم يتم استخدامه وتعريفه ضمن الظواهر البلاغية التى تشتمل عليها القوائم التقليدية. وهذا أمر يمكن فهمه، إذ أن تداعى الأفكار الذى يتضمنه لا يمكن أن يندرج ضمن التصنيفات المنطقية بمعناها الضيق. فعندما يقول الشاعر أو الكاتب خيلت السماء، فهو لا يقصد فى الحقيقة تشويه صورة السماء الحقيقية، أو الإشارة إلى الأحوال الطبيعية التى تجعل الخط يبدو مستقيماً أو على وجه التقريب تنابعاً حتمياً وذلك من الناحية المنهجية. وجل ما يصرح به هو إدراكه أو افتراضه الخاص الذى يتم تقبله حينئذ. وتلك هى نقطة انطلاق رجال الأدب الذين استخدموا المصطلح استخداماً فنياً فى التحليل الشعرى.

على أن التخيل على المستوى المنطقى لم يتأمله إلا هؤلاء الكتاب والمؤلفون الذين كانوا أكثر اهتماماً بتحليل العملية الشعرية منهم بالتقييم الجمالى أو البلاغى للأشعار، أعنى هؤلاء الذين اتبعوا الطريقة الأرسطية فى التحليل الشعرى.

ومنذ العصور الوسطى، تم ترجمة التخيل والمشتق منه مخيل باللاتينيتين (Imaginatio) (Imaginativus) ومهما يكن من أمر، فإن هذا لا يعكس فى جزء منه على الأقل إلا مغزاهما الحقيقيين فى العملية الشعرية. والنظرة اللغوية وحدها هى التى تجعل التخيل يتجاوز الأنواع التى ارتبطت ارتباطاً تقليدياً بالقدرة التخيلية فى

الإنسان. فهو كمصطلح فني لا يشير إلى القدرة بقدر ما يشير إلى العملية التي يتحقق بموجبها تمثيل الصورة أو خلق حالة عقلية معينة لدى المستمع. وأن ما يطلق عليه مخيل في عملية «المحاكاة» هو الموقف أو قول الشاعر لا الشاعر نفسه. وهكذا يصبح التخيل تلك العملية العقلية التي تمكن الشاعر من أن يجعل محاكاته تخيلية، مؤثرة، وإبداعية. ومنذ منتصف القرن العاشر الميلادي (الرابع الهجري)، استخدم التخيل في إطار ما يدور أنه اصطلاح تم تأصيله وتقبله. ويعد أبو نصر الفارابي (ت ٩٥٠م) (٣٣٩هـ) من أوائل الفلاسفة الأرسطيين الذين فهموا التخيل على أنه السمة الجوهرية والأساسية في الكلام الشعري. وهو يعرف القول الشعري في كتابه لإحصاء العلوم بأنه:

«هذه الأقاويل التي تتألف من عناصر تخيل لك الخير أو الشر»^(١٧٧).

كما عرف ابن سينا (ت ٤٢٨هـ) الشعر في مقدمة تلخيصه لكتاب الشعر لأرسطو مستخدماً نفس المفهوم:

«الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفأة»^(١٧٨).

وبعد قرن من الزمن يصرح ابن رشد (ت ١١٩٨م) (٥٩٥هـ) بعد أن قام بتحليل محكم للمحاكاة الشعرية بأن «الأقاويل الشعرية أقاويل مخيلة»^(١٧٩) وقد تأكدت شعبية الاصطلاح الجديد بسهولة عند كل المؤلفين الذين تابعوا الطريقة الأرسطية في تحليل الشعر بصورة مباشرة أو غير مباشرة من عبد القاهر الجرجاني (ت ١٠٧٨م) (٤٧١هـ) إلى حازم القرطاجني (ت ١٢٨٥م) (٦٨٤هـ) ثم إنه ترك آثاره أيضاً في اتجاهات أخرى من النقد الأدبي كما يبين ابن خلدون بالقرب من نهاية القرن الرابع عشر الميلادي (التاسع الهجري). وعلى أي حال، فقد تم اختزال أثره في التحليل النظري المجرد الذي كان اهتمام رجال الأدب العربي أصحاب الطريقة الأرسطية قاصراً عليه. ولم يكن الهدف من مباحثهم واستنتاجاتهم تخصيب أو تغيير مناهج وأساليب الشعراء العرب أو حتى حمل المؤلفين أنفسهم على ممارسة صناعة الشعر. ونقاد الأدب الذين تابعوا المدخل الأرسطي إلى تحليل الشعر لم يوجهوا أقوالهم البتة إلى التطبيق العملي للمبادئ على صناعة الشعر العربي في تجسيدها الملموسة.

(١٧٧) الفارابي لإحصاء العلوم ص ٤٣.

(١٧٨) عبد الرحمن بدوي. فن الشعر. ص ١٦١.

(١٧٩) عبد الرحمن بدوي. فن الشعر. ص ٢٠١.

إن التخيل فيما يرى الفارابي هو الطريقة التي يفرض بها القول الشعرى على عقل المستمع رأياً أو شعوراً سواء برره واقع الشيء المتأمل أو لم يبرره. وهى طريقة تختلف كل الاختلاف وتستقل كل الاستقلال عن أى طريقة منطقية فى التفكير. التخيل إذن يبدو عنصراً ضرورياً فى «المحاكاة» الشعرية حيث يأخذ فى إطارها نفس الدور الذى يشغله الانعكاس فى الأشكال الأخرى التى يتطلبها الحكم العقلى، والتى تتسم بأنها أكثر منطقية. وقد اتبع ابن سينا نفس الخط الفكرى فى رأيه أن «المخيل هو الكلام الذى تدعى له النفس فتبسط عن أمور وتقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار». (١٨٠)

وأولى السمات التى ينطوى عليها التخيل الانفصال الكلى عن الواقع كموضوع مدرك. وفى هذا الصدد يمكن أن يضاف إلى التركيز على المفهوم الذاتى للشعر استقلال القول الشعرى كلية عن محتواه العقلى.

«التخيل إذعان والتصديق إذعان، لكن التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ لنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه. فالتخيل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه». (١٨١)

وهذا هو نفس المعنى الذى جاء فى مقولة الفارابي:

«وقد تبين من هذه القسمة أن القول الشعرى هو الذى ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطائية ولا المغالطية». (١٨٢)

ذلك لأن كل أنواع الخطاب الإنسانى فيما عدا الشعرى منها ترمى إلى إعلام المستمع بطريقة أو بأخرى بحقيقة وواقع محتوى القول.

وهنا يواجه الإلحاح العربى والبحث عن أساسيات الشعر أعظم اختبارات: إذ كان عليه تحديد الحد الفاصل الذى يجعل الكلام شعرياً، ومختلفاً كل الاختلاف عن كافة الطرائق الأخرى التى ينطوى عليها التعبير الإنسانى. والمنهج المتبع يقتضى استخدام عملية تستبعد النزعة العقلية كما أسلفنا. ولكن الاصطلاح المستخدم ظل فى إطار أخلاقيات الشعر التى لها بالطبع أصولها الدينية. أما المصطلحات الأساسية فتتمثل تبعاً لذلك فى: «الحق»، و«الحقيقة»، و«الصدق» واسم الفاعل المشتق منه «المصدق»، وفى الطرف المقابل تقف

(١٨٠) عبد الرحمن بدوى. فن الشعر. ص ١٦١.

(١٨١) المصدر السابق ص ١٦٢.

(١٨٢) المصدر السابق ص ١٥١.

ثنائية «الكذب»، و«المكذب». والعملية التي يتحقق بمقتضاها التعبير عن الشيء صادقاً كان أو كاذباً فتسمى «التصديق» و«التكذيب».

وفي هذا السياق يصرح الفارابي بأن الأقاويل الشعرية هي الأقاويل الكاذبة، والتي تستحضر في ذهن المتلقى محاكاة الشيء. كما ينفي ابن سينا أى علاقة جوهرية بين صدق المقولة من جهة، وتخيلها وبالتالي طبيعتها الشعرية من جهة أخرى. وعلى هذا النحو تنفصل «المحاكاة» انفصلاً أساسياً عن الصدق. ومن الملاحظ هنا أن المنهج الأرسطى يقترب من المفهوم التراثى الذى يعود إلى العصر الجاهلى للشاعر بوصفه عرافاً، أو كما يقول ابن رشيق: «إنما يسمى الشاعر شاعراً لأنه يدرك ما لا يدركه الآخرون».^(١٨٣) والمشابهة ظاهرية أكثر منها طبيعية، لأن الشراح العرب الذين تابعوا الطريقة الأرسطية لم يروا فى العملية الشعرية شيئاً خارقاً للطبيعة، بل كل ما هنالك عملية عقلية تختلف عن تلك العملية الأساسية بالنسبة للنفس الإنسانية. فالشاعر لا بد أن يتمتع بمجموعة من الهبات الطبيعية، ولكنه ليس فى نهاية الأمر مجنوناً تملكه أرواح أو قوى خارقة للطبيعة. وإذا كانت «المحاكاة» الشعرية عملية عقلية للتعبير المحاكى، وإن استقلت تماماً عن الصدق، يصبح السؤال الذى ينبغى الإجابة عليه هو: ما هى الطبيعة الجوهرية التى تنطوى عليها أهداف «المحاكاة» الشعرية؟

والواقع أن أهداف صناعة الشعر إنما تنحصر من الناحية التقليدية إما فيما تقوم به «المحاكاة» الشعرية من حمل المتلقين على الإعجاب والالتذاد، أو دفعهم إلى النزوع نحو الفعل أو الحرب منه. ومهما يكن من أمر فإن مزيداً من الفحص يبين أن كلا الأمرين عبارة عن مظهرين أو زاويتين جزئيتين لنفس الهدف الشعرى. فالكلام الشعرى عند ابن رشد يتناول، بل ويرمى إلى قضايا إرادية، أى قضايا ترتبط بالخير والشر: «لما كان المحاكون والمشبّهون إنما يقصدون بذلك أن يحثوا على عمل بعض الأفعال الإرادية، وأن يكفوا عن عمل بعضها، فقد يجب ضرورة أن تكون الأمور التى تقصد محاكاتها: إما فضائل، وإما رذائل»^(١٨٤). تلك هى إذن العلة الغائية أو لنقل علة وجود صناعة الشعر، أعنى دفع المتلقى إلى الخير من خلال التقديم الملائم لصفات الخير والشر الكامنة فى الفعل. وفى هذا السياق يتعين على المرء أن يؤكد تأكيداً خاصاً على عبارة التقديم المناسب أو

(١٨٣) ابن رشيق. العمدة. المجلد الأول ص ١١٦.

(١٨٤) عبد الرحمن بدوى. فن الشعر. ص ٢٠٤.

الملائم، طالما أنه ليس كل قول أخلاقي فياً أو شعرياً بالضرورة. وقد أبرز ابن رشد السمة الخاصة للتقديم في مقولته عن كيفية تحقيقها: «أعنى الاحتجاج لصواب الاعتقاد أو صواب العمل، لا بقول إقناعي، فإن ذلك غير ملائم لهذه الصناعة، بل بقول محاكي. فإن صناعة الشعر ليست مبنية على الاحتجاج والمناظرة»^(١٨٥).

على أن اهتمام الشراح العرب بفصل صناعة الشعر عن المطابقة العقلية للمحتوى يقف على جانب كبير من الأهمية. فهم يصرحون:

أولاً: بأن صناعة الشعر تتناول الموضوعات والأحداث الإرادية.

ثانياً: أنه يجب التركيز على تقديم السمات التي تنطوي عليها هذه الأحداث والموضوعات.

ثالثاً: وأخيراً توصلوا إلى نتيجة مؤداها أن سمة «المحاكاة» في القول لابد أن تتجه نحو تحقيق الهدف الشعري: أي مناشدة الإرادة الإنسانية، وذلك بعدم التوجه إلى مناشدة الذهن مباشرة.

وفيما يتعلق بمفهوم «الحق» الذي لا يمكن اعتباره إرادياً في علاقته بالعقل الإنساني، لم ينبسوا ببنت شفة.

كذلك الإقناع الذي يفرضه الإدراك العقلي فرضاً منطقياً، فقد تم رفضه تماماً بحجة عدم صلاحيته للتقديم الملائم في «المحاكاة» الأدبية. وكى تتحقق الغاية الشعرية يجب على «المحاكاة» أن تناشد العواطف الإنسانية. وابن رشد هنا إنما يعول على أفكار سبق وأن استخدمها ابن سينا حين يقول: «المخيل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري، سواء كان المقول مصداقاً به أو غير مصدق»^(١٨٦).

وإنجاز أهداف «المحاكاة» يعنى أنها لا بد أن تناشد مباشرة الإرادة الإنسانية لا العقل. وقد تحدث ابن سينا عن المتعة والحزن الناجمين عن تأمل «المحاكاة». كما ألقى ابن رشد الضوء بصورة أوضح من غيره بما فيهم أرسطو نفسه في كتاب الشعر، على الأهمية التي يلعبها الالتذاذ في نشأة وتطور الصناعات الشعرية المحاكية «التذاذ النفس بالطبع بـالمحاكاة» والألحان والأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية، وبخاصة عند

(١٨٥) المصدر السابق ص ٢١١.

(١٨٦) المصدر السابق ص ٢٠٧.

الفطر الفائقة في ذلك»^(١٨٧).

ويبدو أن ابن رشد قد فهم فعل «المحاكاة» في إطار هذا السرور أو الالتذاذ. أعنى أن عناية «المحاكاة» لا تنصرف بطبيعتها إلى الأخلاق الداخلية أو القيم والأفعال الواقعية بقدر ما تنصرف إلى نفس المدرك، وذلك إلى الدرجة التي تصبح عندها علة الالتذاذ الجمالي. وهذا هو قصد ابن سينا في تصريحه بوجود انفصال جوهرى بين أثر «المحاكاة» على النفس ومطابقتها للواقع. وكان ابن رشد يصر على هذه النقطة «إنما كانت الحكاية هي العمود والأساس في هذه الصناعة لأن الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكى، بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول له إذا حوكى. ولذلك لا يلتذ إنسان بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة أنفسها، ويلتذ بمحاكاتها وتصويرها بالأصباغ والألوان، ولذلك استعمل الناس صناعة الذواقة والتصوير»^(١٨٨).

هذه هي علته الطبيعية الثانية لوجود «المحاكاة». وكانت الأولى هي الالتذاذ الناجم عن تأمل «المحاكاة» للأشياء التي كانت قبيحة في الواقع، فضلاً عن أنها لم تبعث الالتذاذ في نفس من يتأملها في ذاتها^(١٨٩). وهذا هو السبب في أن «المحاكاة» ليست تقديمًا للجيد والردىء، أو للفاضل والمرذول من الأفعال بقدر ما هي تبعث على الالتذاذ حسب استطاعتها، بغض النظر عن أى اعتبار موضوعى في تأمل وإعادة إنتاج الطبيعة.

واعتماداً على التحليل العام الذى قدمه الشعراء، بالإضافة إلى مختلف الاتجاهات نحو الفكرة الأساسية في أشعارهم، قام نقاد الأدب العربى والشرح العرب وبشكل تقليدى باختزال تأمل الواقع في الشعر إلى فكرتين أساسيتين: «التحسين» و«التقبيح».

وكان ابن سينا واضحاً كل الوضوح في هذا الأمر. فهو يرى أن غاية «المحاكاة» إنما تنصرف إما إلى التحسين أو إلى التقبيح^(١٩٠). كما أعرب ابن رشد عن رأى مماثل عندما يناقش أهداف «المحاكاة» الشعرية^(١٩١) إن هذين المظهرين للمحاكاة لا يتطلبان أى تمثيل موضوعى أو إعادة إنتاج حقيقى للفكرة الأساسية، هذا إن لم يستثياها أصلاً. وهكذا تكمن سمة الشعرية في الكلام وبنوع خاص في ذاتية التقدير التي تصاحب عمليتي

(١٨٧) نفس المصدر ص ١٦١.

(١٨٨) المصدر السابق ص ٢١٠.

(١٨٩) نفس المصدر ص ٢٠٦.

(١٩٠) نفس المصدر ص ١٦٩.

(١٩١) المصدر السابق ص ٢٠٦.

«التحسين» و«التقبيح»، اللتين تستقلان في ذاتيهما عن الجمال أو القبح الحقيقيين اللذين تتسم بهما الفكرة الأساسية.

وفي الحقيقة، إن هذين الاسمين يشيران إلى الافتقار إلى الصدق والموضوعية، لأنهما يتضمنان رغبة الشاعر التأويلية أكثر من الالتفات إلى ما يطرحه الموضوع من معرفة. فضلاً عن ذلك، فقد ضمن ابن رشد في تطبيقه المباشر لهذا المبدأ على الشعر العربي مدخلاً من نمط مختلف على ما يبدو، أعنى أنه لا يرمى إلى المدح أو التحسين القاطعين، أو الهجاء أو التقبيح الخالصين، بل لا يتعدى الأمر مجرد المطابقة البسيطة بين الشيء ومحاكاته «أما الصنف من الأشعار الذى المقصود به المطابقة فقط فهو موجود كثيراً فى أشعارهم ولذلك يصفون الجمادات كثيراً والحيوانات والنبات،... فقد تبين من هذا القول أن أصناف التشبيهات ثلاثة أصول، وأن فصولها ثلاثة»^(١٩٢).

وقد انتهى ابن سينا في تحليله للمحاكاة والمقارنة إلى أن «ظاهر أن فصول التشبيه هذه ثلاثة «التحسين»، و«التقبيح»، و«المطابقة». وأن ذلك ليس فى الألحان الساذجة، والأوزان الساذجة، ولا فى الإيقاع الساذج بل فى الكلام»^(١٩٣).

إن تضمين هذا المصطلح الأخير «المطابقة» هنا والذي لا يتعدى حرفية المقارنة بين شيئين، يبين بوضوح أن ابن رشد لم يستخدم هنا مصطلحي «المدح» و«الهجاء» بالمعنى الفنى والملموس للكلمتين الغربيتين (Satire) (Euogy) بل يستخدمهما بالأحرى للتعبير عن الاتجاه الذاتى للشاعر فى نظرتة إلى الشيء المتأمل، والذي ينبغى أن يستثنى منه النمط الثالث من المقارنة، لأنه لا يتعدى الاتجاه الموضوعى المطابق للواقع.

ومن المهم أن نلاحظ أن سمة «المحاكاة» التى كانت تتمتع بها من قبل مختلف أنواع التمثيل عن طريق الصوت طبقاً للتوزيع الأرسطى، باتت الآن عرضة لقسمة جوهريّة، فالقول وحده أو «المحاكاة» بالكلام هى القادرة على التعبير عن موضوعها عبر ثلاثة أقسام «هذان الفصلان: أعنى «التحسين» و«التقبيح». وهذان الفصلان إنما يوجدان فى التشبيه و«المحاكاة» التى تكون بالقول، لا «المحاكاة» التى تكون بالوزن، ولا التى تكون باللحن»^(١٩٤).

(١٩٢) فن الشعر ص: ٢٠٥، ٢٠٦.

(١٩٣) نفس المصدر ص ١٧٠.

(١٩٤) المصدر السابق ص ٢٠٥.

وعلى هذا النحو، فإن الفكرة الأساسية لدى الشراح أو العلة في القول الشعري هي القبح والجمال الكامنين في الأشياء والأفعال. بيد أن المظهر الجوهري للشعر و«المحاكاة» الشعرية أعنى علقته الصورية، يتمثل في تلك العملية الذاتية التي يستخدمها الشاعر في تقديم الواقع المدرك، وبالتالي إنجاز الغاية الأساسية لصناعة الشعر، ألا وهي حمل النفس الإنسانية على طلب الخير والهرب من الشر، وذلك من خلال التقديم الفني الملائم لكليهما. ومع أن ابن رشد وغيره من نقاد الأدب بشكل عام كانوا يصرون على أن الطلب والهرب هما الهدفان الأساسيان للشعر، إلا أنه من الواضح أنهم كانوا يقصدون الإشارة إلى العواطف والأفكار التي يبعثها في النفس تأمل الشيء حين إدراكه، سواء كان خيراً أو شراً، أكثر منهم إلى تحقق هذا الطلب أو الهرب. هذا الاتجاه الثالث والذي يمكن للشاعر أن يفترضه في تأمل ومحاكاة الواقع (أعنى المطابقة)، والذي يعد كل البعد عن تحسين أو تقبيح الشيء، كان غريباً تماماً على أهداف الصناعة الشعرية. كما كان نقاد الأدب والشراح العرب على وعي تام بوجوده في أشعار العرب. وقد برر ابن سينا استخدامه على أساس أنه مشروط بالتعبير عن القبح والجمال وكأنه محاكاة بالقوة. أما ابن رشد فكتب عن هذا الموضوع ما يلي: «وهذا النوع من التشبيه هو كالمادة المعدة لأن تستحيل إلى الطرفين: أعنى أنها تستحيل تارة إلى التحسين بزيادة عليها، وتارة إلى التقبيح بزيادة أيضاً عليها» (١٩٥).

والواقع أن هذه المطابقة ليست في رأى الشراح العرب مكافئة للصدق، هذا على الرغم من أن المرء من الممكن أن يرى بسهولة أنهما متماثلان، فكل من التحسين والتقبيح لموضوع «المحاكاة» يعنى بالضرورة تشويهاً ذاتياً للواقع.

وفي مقابل الصدق نجد الكذب، ذلك الاختلاق الذي يفتقر إلى أساس واقعي. وهناك بالطبع نوعان من الكذب. أولهما يقابل الصدق، حيث يحاول المتكلم إما بطريق الخطأ أو عن عمد، أن يقدم كحقائق مقبولة ما ليس بحقائق على الإطلاق، مستخدماً حججاً ومناهج مماثلة لتلك التي تستخدم في البرهنة على الصدق وتقديمه. وما دامت هذه الحجج والمناهج تؤدي إلى الإقناع، من الناحية الفلسفية، فهي لا تختلف عن غيرها، بل وأحرى بها أن تكون بلاغية خطابية لا شعرية. أما النوع الآخر من الكذب فهو خاص بالقصص والخرافات، وليس هدفه تقديم الواقع كما هو، أو كما يريد الشاعر

للمستمع أن يراه، بل ببساطة استخدام التشويه الخيالي للواقع كوسيلة للتوصيل. وكان الشراح واضحين تماماً في هذه المسألة. وابن سينا على سبيل المثال يصرح بأن «المحاكاة» التي تتألف من الخرافات والقصص ليست شعراً.^(١٩٦)

وليس بشعر أيضاً ذلك الاختلاق الحر لشيء لا وجود له في الواقع، بل لا يوجد إلا في عالم المخيلة. وفي هذا الخصوص، كان ابن رشد حازماً «ظاهر أيضاً مما قيل من مقصد الأقاويل الشعرية أن «المحاكاة» التي تكون بالأمر المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر، وهي التي تسمى أمثالاً وقصصاً، مثل ما في كتاب كليله ودمنة».^(١٩٧)

ليست مشكلة مفهوم الشعر إذن رفض الصدق ومطابقة الواقع على حساب تقبل التقديم الخيالي للحقيقة. بل إنها أعقد من ذلك بكثير. إن الخيال البسيط من ذلك النوع الذي تنطوى عليه الخرافات والحكايات لم يعتبره الشراح شعرياً بحال، وذلك لأن الهدف من صناعته يختلف كل الاختلاف عن الغاية من صناعة الشعر، وأعنى التعلم المفيد الذي يتم استنباطه من المحتوى الأخلاقي للخرافات والحكايات. ويكتب ابن سينا في هذا الصدد «ذلك لأن الشعر إنما يراد فيه التخيل لا إفادة الآراء».^(١٩٨)

ويوافق ابن رشد بالطبع عندما يتابعه قائلاً:

«أما الذين يعملون الأمثال والقصص فإن عملهم غير عمل الشعراء، وإن كانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون. وذلك أن كليهما، وإن كانا يشتركان في الوزن، فأحدهما يتم له العمل الذي قصده بالخرافة، وإن لم تكن موزونة، وهو التعقل الذي يستفاد من الأحاديث المخترعة».^(١٩٩)

وبغض النظر عن أن هذه الخرافات قد تنطوى على بيت شعري أو أكثر، فإنه لا يعدو أن يكون قد جاء عرضاً، كما أنه لا علاقة له بالعلة الغائية أو علة وجود الحكايات والخرافات التي تتمثل في إفادات التعقل. والتي يمكن بلوغها وتحقيقها بدون استخدام البيت الشعري.

ويبدو واضحاً كما يتجلى في الفقرات السابقة أن الهدف ليس نفى الخيال عن دائرة الشعر. فثم دور مهم يلعبه الخيال بمعناه الحديث في العملية الشعرية. ولكن الاعتراض

(١٩٦) نفس المصدر ص ١٨٣.

(١٩٧) المصدر السابق ص ٢١٣ : ٢١٤.

(١٩٨) فن الشعر ص ١٨٣.

(١٩٩) المصدر السابق ص ٢١٤.

يتجلى في الترتيب الخيالي للأشياء، التي تذخر بأشخاص خياليين تم اختراعهم واختلاقهم. ولو نظرنا إلى الشعر على أنه تأويل ذاتي للطبيعة من حيث التحسين والتقبيح للشيء، فإن هذا الشيء لا بد أن يوجد إما في الواقع، أو بالقوة. ويبدو أن ابن رشد في مقولته الشهيرة إن الشاعر إنما يتحدث عن أشياء وموضوعات حقيقية أو ممكنة الوجود يتابع ابن سينا. مما يعنى أن كليهما يقارن الشعر بالفلسفة كما سبق وفعل أرسطو من قبل (٢٠٠).

وقد عبر عن هذا الفرق الأخير بين «المحاكاة» والتخيل حازم القرطاجنى (ت ١٢٨٥م) (٦٨٤هـ)، وهو واحد من النقاد القلائل في العربية الذين تابعوا الشراح العرب في تحليله الأدبي. وتتمثل وجهة نظره في أن:

«أكثر ما تكون صناعة الشعر في تخيل أشياء يعبر عنها بالقول وإثارة صورها في العقل الإنسانى عن طريق «المحاكاة» (٢٠١).

وعنده أن العملية العقلية التي تؤدي إلى «المحاكاة» تتألف من خطوتين. الأولى هي خلق الأشياء التي يراد التعبير عنها. والثانية هي «المحاكاة» ذاتها والتي تتحقق عن طريق التعبير بالصور الجميلة عن هذه الأشياء التي تم إدراكها. ويرى أيضاً أن جوهر الشعر يتألف في تحليله النهائي في النشاط العقلي وذلك قبل أن ينتج الصور التي من شأنها أن تجسد وتجسم الإبداع الشعري الكامن في العقل. فإذا تابعنا العملية التفكيرية عند القرطاجنى، يمكن لنا أن نفهم السبب عنده في أن أولى بل وأهم الخطوات التحليلية لتعريف الشعر لا بد أن تبدأ بالمحتوى العقلي للمفاهيم الكامنة في عقول الشعراء، وذلك قبل التعبير عنها بالصور، وتحديددها، سواء كانت صادقة أو كاذبة. ومن الواضح أنه لا توجد إمكانية أخرى، ولكن، هذا هو ما يتألف منه التخيل على وجه الخصوص.

على أن العنصر المكون للصناعة الشعرية والذي هو التخيل لا يقابل بحال أيّاً من هذين الطرفين: «الصدق» و«الكذب».

ولهذا السبب تغدو إمكانية أن تكون مقدمات الشعر صادقة أو كاذبة من المعايير الصحيحة، وهو لا يصبح شعراً لأنه صادق أو كاذب، ولكن لأنه قول مخيل (٢٠٢).

إلا أنه وانطلاقاً من هذه النظرة، فإن الذى يقابل مفهوم الشعر ذلك التعبير الذى

(٢٠٠) نفس المصدر ص ٢١٣ وما بعدها.

(٢٠١) حازم القرطاجنى. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص ٦٢.

(٢٠٢) المصدر السابق ص ٦٢.

يتناول «الصدق» أو «الكذب»، والكذب هنا لا بد أن يفهم على أنه فجوة يحدثها العقل بين الواقع والمحتوى المفهومى. والخطأ ليس مضمناً هنا، لأنه يفتقر إلى العنصر العقلانى الذى يطلب من النشاط العقلى ممارسته. والكذب لا يختلف عن الصدق هنا طالما أن التعبير عن مفهومه لا يتبع عملية تختلف عن تلك التى يتبعها التعبير عن مفهوم الصدق المطابق للواقع.

والحقيقة أن القرطاجنى يطبق مفاهيمه تطبيقاً مباشراً على تحليل «المحاكاة»، ثم إن مقولاته فى هذا الصدد توضح موقفه الأساسى. فـ«المحاكاة» التى يعتبرها تخيلية ليست تلك التى تعيد إنتاج الواقع بصورة صادقة وحقيقية، ولكنها تلك التى تقوم بتحويل الواقع أو بالأحرى تخلق واقعها الخاص. إن قبول الصورة الفعلية للصدق يظهر الواقع كما هو عليه. إن «المحاكاة» فى هذه المرحلة الأولى تتألف من التمثيل الموضوعى للحقيقة كما يتوقع أن يجده المرء طبقاً للمقولات المنطقية، وبخاصة لو كان لها السمة العلمية.

وبالنظر إلى أن هذا التمثيل الموضوعى يهدف إلى تقديم العلاقات المنطقية، فهو ينزع إلى الحمل على الاعتقاد والإقناع، أكثر منه إلى تنبيه العواطف والنوازع الكامنة فى النفس الإنسانية. وتقبله يعتمد على اقتناع المستمع بأن موضوع «المحاكاة» عبارة عن إعادة إنتاج صادقة للواقع. مما يجعله أكثر انتماء إلى عمليات التفكير المنطقى منه إلى أساليب التعبير الجمالية والشعرية. هذه هى المرحلة الأولى للمحاكاة فى مقابل الثانية التى تستقل تماماً عن عملية الربط بين الواقع من جهة والصدق والموضوعية من جهة أخرى. وهى بهذا المعنى تستحق أو توصف بالشعرية.

إن الفصل بين المطابقة العقلية والصناعة الشعرية بالإضافة الى التأكيد على «المحاكاة» الشعرية حدا بالشرح العرب أن يضعوا مفهوم الشعر فى مواجهة أى شكل من أشكال التفكير المنطقى، بل وحتى أى تمثيل موضوعى للشيء. وهذا هو العامل الأساسى الذى يكمن فى معالجة الفارابى للشعر فى رسالته قوانين صناعة الشعر وكتابه إحصاء العلوم. أما فى حالة ابن سينا، فإنه على الرغم من أن التعجب والتعظيم للأهداف المدنية قد يكونان غايتين مهمتين بالنسبة للشعر والبلاغة «الخطابة» على السواء، إلا أنه يوجد بينهما اختلاف جوهري.

فكلاهما وإن كانا يرميان إلى تحقيق هذه الأهداف، إلا أن البلاغة «الخطابة» لا تعتمد

إلا على استخدام «المحاكاة» الموضوعية بينما يستخدم الشعر في «المحاكاة» المخيلة. (٢٠٣)
ولم تستخدم البلاغة في هذا السياق بمعنى صناعة الكلام الفصيح. لأنها بهذا المعنى لا تتعدى كونها وسيلة لتحقيق غايات الكلام البليغ. لكن البلاغة كما يعرفها ابن رشد هي الفضيلة أو القوة التي تشمل قدراً كبيراً في إمكانية الإقناع بأى شيء خارجي.
وفي الحقيقة، إن «المحاكاة» الموضوعية، أى المساواة بين الموضوع كشيء مدرك ومعبر عنه من جهة، وواقعه الحقيقي من جهة أخرى، «الحق» هو أساس الإقناع العقلي الذي يفترضه ابن رشد.

إن مهمة البلاغة في الأداء الفنى للصناعة تتمثل إما في تقديم الطبيعة الحقيقية للشيء بحالات وأمثلة صادقة — أو في حالة كون الأمثلة كاذبة — أو تحقيق أثر مماثل من خلال التقديم الملائم. وفي كلتا الحالتين أطلق الشراح على هذه العملية «التصديق» وتصل هذه العملية إلى أوج كمالها بحمل المستمع على الاعتقاد والتصديق. وهذا لم يكن شعرياً على أى حال. ويوضح ابن رشد هذه المسألة بجلاء «هناك نوع آخر من الشعر، وهى الأشعار التى هى فى باب التصديق والإقناع أدخل منها فى باب التخيل، وهى أقرب إلى المثالات الخطابية منها إلى «المحاكاة» الشعرية». (٢٠٤)

والحق أن «المحاكاة» الموضوعية، أى المساواة بين الشيء المعبر عنه، وواقعه (أى حقيقته)، كان بمثابة الأساس الذى أدى إلى القول بالإقناع العقلي، من حيث كونه غاية البلاغة طبقاً لابن رشد «والبلاغة هى الفضيلة التى تنسم بالإقناع الممكن لموضوع ظاهري». (٢٠٥)
وهنا لا يفعل ابن رشد أكثر من تلخيص رأى الفارابي بصورة أكثر تجريباً فى إحصاء العلوم «والأقويل البلاغية أو الخطابية هى تلك التى تستخدم للتيقن من إقناع الشخص بأى رأى وحته على التأكد مما قيل والتسليم به بغض النظر عن قبوله له، أو تصديقه». (٢٠٦)
والمشكلة هنا وكما كانت من قبل لا تتمثل فى اعتقاد المستمع بما يقوله الشاعر أو البلاغى «الخطيب» أو المتكلم، طالما أن الشعر يخلق نوعاً من القبول للمقولات التى صنعها.

(٢٠٣) عبد الرحمن بدوى. فن الشعر. ص ١٦٢.

(٢٠٤) المصدر السابق ص ٢٢٤.

(205) Rhetorica Autem Vis Amblectans Kn Se Onus Persuasions Possibles De Qualip Et Rerun Separatarum Lieach, In Lipros Rhetericorum Aristotes Paraphrass In Abraham Of Ballmes Translation (Venice 1562), P74.

(٢٠٦) الفارابي. إحصاء العلوم. ص ٤٢.

والفرق الشكلي بين فعل الشعر وفعل البلاغة طبقاً للشرح يتمثل في غاية كل منهما، إذ بينما يرمى الشعر إلى تقديم صفات الشيء كما يراها الشاعر، نجد أن البلاغة تهدف إلى تقديم طبيعة الشيء. إلا أن هناك فرقاً جوهرياً بين عمليتهما الإجرائية.

فالبلاغة «الخطابة» تستخدم الإقناع العقلي، بينما تستخدم الصناعة الشعرية الالتذاز بـ«المحاكاة»، التي تحقق الهدف الشعري المتمثل في الفعل أو رد الفعل الناجم عن النزوع العاطفي نحو الشيء أو تجنبه. وقد صور ابن رشد هذا الفرق عندما ناقش الاعتقاد كواحد من مظاهر المنهج الشعري «الاعتقاد»، وهذا هو القدرة على محاكاة ما هو موجود كذا، أو ليس بموجود كذا. وذلك مثل ما تتكلفه الخطابة من تبين أن شيئاً موجود أو غير موجود. إلا أن الخطابة تتكلف ذلك بقول مقنع، والشعر بقول محاكى»^(٢٠٧).

ويتفق جميع الشراح حول هذه الفكرة، أو على الأقل عبروا عما يماثلها، وأعنى أن الشعر ليس إقناعاً عقلياً، كما أنه فضلاً عن ذلك لا يرتبط البتة بمقولات الحقيقة، صادقة كانت أو كاذبة، طبقاً لقواعد القياس المنطقي، أو السفسطائي.

هذا هو موقف الفارابي. وكان واضحاً في تعريفه السلبي للشعر «القول الشعري هو الذى ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية»^(٢٠٨) وهى نفس المقولة التى استخدمها فى كتابه إحصاء العلوم، لاستبعاد كافة أشكال الحكم العقلى. ومن الجدير بالملاحظة هنا أن الشراح فى هذا السياق لم يسيروا إلى البلاغة «الخطابة» على أنها صناعة كلامية يجب أن تتميز عن صناعة الكلام الشعري. وفى إشارتهم إلى المقابلة بين الوسائل والطرق التى تستخدمها البلاغة «الخطابة» من جهة و«المحاكاة» والتخيل من جهة أخرى فى تحقيق أهدافهما الخاصة، كانوا يؤكدون على أن الشعر له استقلاله الجوهرى عن الواقع والإقناع المنطقى.

وهذا هو جوهر التخيل طبقاً للشرح. و«المحاكاة» لم تتطلب فى الواقع هذا الافتقار إلى الموضوعية أو القبول العقلانى. أعنى أنه بات مفهوماً الآن أن التخيل هو الذى يجعل «المحاكاة» شعرية بالمعنى الأرسطى لا غيره.

وبدلاً من أن تكون المقابلة بين الشعر والبلاغة «الخطابة» مقابلة تقليدية بين القول الشعري الموزون والمقفى، والمعقود من جهة والكلام المحلول من جهة أخرى، أصبحت

(٢٠٧) عبد الرحمن بدوى. فن الشعر. ص ٢١١.

(٢٠٨) فن الشعر ص ١٥١.

واحدة من سمات الطريقة الأرسطية في تحليل الشعر. وقد عبر ابن خلدون (ت ١٤٠٥م) (٨٠٨هـ) بعد عدة قرون في مقدمته عن نفس هذه المقابلة وإن خلت من الإلحاح على التقديم المتجانس منطقياً «الخطابة وهو القياس المفيد ترغيب الجمهور وحملهم على المراد منهم، وما يجب أن يستعمل في ذلك من المقالات... والشعر وهو القياس الذى يفيد التمثيل والتشبيه خاصة للإقبال على الشيء أو النفرة عنه، وما يجب أن يستعمل فيه من القضايا التخيلية» (٢٠٩).

ومهما يكن التحليل الذى قدمه الشراح للتخيل الشعرى تنويرياً، فإن ذلك الذى قدمه الناقد الأدبى عبد القاهر الجرجانى (ت ١٠٧٨م) (٤٧١هـ) فى كتابه أسرار البلاغة يستحق اهتماماً خاصاً. فهو يكتب عن الاستعارة، أكثر الظواهر المجازية والبلاغية شعرية قائلاً: «اعلم أن الاستعارة لا تدخل فى قبيل التخيل لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعتمد إلى إثبات شبه هناك فلا يكون مخبره على خلال خبره» (٢١٠).

ويضاف إلى ذلك أن الاستعارة عنده تعبير محذوف لا يختلف بحال عن أى تفكير منطقى «أما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف فى أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعى دعوى لها شبه فى العقل» (٢١١). ثم إن مقولته التى يهاجم فيها اعتبار الاستعارة تخيلية وبالتالي شعرية قد تم ذكرها من قبل، اعتماداً على أنها أى الاستعارة تستخدم فى القرآن الكريم، الذى ليس شعرياً بحال (٢١٢). وحججه فى نفى صفة الشعرية عن الاستعارة تتمثل فى أنها بالدرجة الأولى مقارنة ومن ثم تعتمد على معادلة منطقية بين طرفين سواء على سبيل المقارنة أو التعويض. وبالرغم من الإمكانات الواضحة التى تقدمها للكلام الشعرى، مما يؤدى إلى استخدامها غالباً فى الشعر، إلا أنها ليست شعرية فى ذاتها. فهى تقيم نوعاً من المماثلة الموجودة هناك بحيث يرتبط المعنى الأساسى والداخل للفظ الاستعارة ارتباطاً منطقياً بذلك الذى يتم استعارته لها. وفى متابعتها لهذا الخط الفكرى الذى سار الشراح على هداية، يشرح الجرجانى طبيعة هذا التخيل الشعرى فى واحد من أجمل الفصول التى استطاع ناقد أدبى إنتاجها. فعنده - وشأنه شأن بقية الشراح - أن الحد الفاصل بين الشعرى واللاشعرى إنما يكمن فى المحتوى

العقلى الذى ينطوى عليه الكلام الإنسانى، أى المعانى. وهى على نوعين: العقلية والتخيلية. والمعنى العقلى يستخدم فى الشعر كما يستخدم فى الإنشاء أو أى نوع من أنواع الخطاب، حيث يلعب فيها دور البرهان الجدلى. وهكذا ينظر إليه مرة أخرى انطلاقاً من كونه أساس الجدل العقلى المنطقى أو تيار الفكر. ولا يستخدمه إلا هؤلاء الذين لا ينصب اهتمامهم إلا على الصدق والحق فقط ولا سيما فى الكتابات الدينية من قبيل الحديث النبوى الشريف والقرآن الكريم.

وصحة هذه المعانى إنما يصدق عليها العقل والجدل العام «وتتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه، فى كل جيل وأمة، ويوجد له أصل فى كل لسان ولغة».^(٢١٣)

وقد يتزى المعنى العقلى بمختلف الأصوات والألفاظ من مختلف اللغات والألسنة. ولكنه لا يكون شعرياً بحال. ذلك لأن الشمول الذى يراه فيه الجرجانى يعتمد أصلاً على ثبات الصدق كما هو الحال فى المبادئ الرياضية أو الفلسفية «إنه معنى صريح ليس للشعر فى جوهره وذاته نصيب، وإنما له ما يلبسه من اللفظ، ويكسوه من العبارة وكيفية التأدية، من الاختصار وخلافه، والكشف أو ضده».^(٢١٤) أما معالجة الجرجانى للمعنى التخيلى وهو الوحيد الخلق بأن يكون شعرياً، فتبدأ أيضاً بهذا التعريف السلبى «وأما القسم التخيلى فهو الذى لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبتته ثابت، وما نفاه منفى وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريباً، ولا يحاط به تقسيماً وتبويماً».^(٢١٥)

ويبدو واضحاً من المناقشة السابقة، وكذلك من تناول الجرجانى للمعنى التخيلى أن الاهتمام لا ينصرف إلى السمات العرضية للكلام والتى يؤدى استخدامها إلى صعوبة فهم الغموض والخلط، بل وحتى المعانى الخفية، بقدر ما ينصرف إلى استحالة تصوره من خلال القياس، أو عبر أى منهج منطقى آخر.

وقد يكون من المفيد هنا استعادة ما قاله ابن عبد ربه عن أشعر الشعر «وهو ذلك البيت الذى يكون فيه الشاعر قادراً على تقبيح أجمل الأشياء أو تحسين أقبحها».^(٢١٦) ومع أن الاصطلاح الشعرى ظل محتفظاً بلفظتى «الصدق» و«الكذب» التقليديتين، فإنه من الممكن أن ننتهى إلى فهم الطريقة الأرسطية فى تقييم الشعر بمستوى مختلف من التجريد. ولا تتمثل ماهية

(٢١٣) أسرار البلاغة ص ٢٢٨.

(٢١٤) المصدر السابق ص ٢٣٠.

(٢١٥) المصدر السابق ص ٢٣١.

(٢١٦) ابن عبد ربه. العقد الفريد. المجلد الثالث ص ١٤٧.

الشعر فى الموضوع فى حد ذاته من حيث «الصدق» و«الكذب»، ولا حتى الغايات النهائية للشعر والمتمثلة فى دفع العواطف الإنسانية نحو طلب الفعل أو الهرب منه، أو قبول المعنى أو رفضه، بل إنها تتمثل فى الطريقة التى تقدم بها الموضوعات، وبالتالى تتحقق الغايات. ولا يتم هذا فى إطار عملية عقلية، بل لا بد أن يناشد العواطف الإنسانية مباشرة. الشعر ليس فى نهاية الأمر عملية منطقية يقوم الشاعر فى إطارها بإدراك أثرها أو موضوعها، بل عملية لامنطقية — (واللا منطقى يختلف هنا بالطبع عن الغير منطقى) — تستثنى فى إطارها القيم العقلية وتحل محلها القيم العاطفية. ومن المحتمل أن ابن سينا لهذا السبب عرف التخيل بأنه قبول، ناجم عن التعجب والالتذاذ اللذين يحدثهما القول.

إن السمة اللاعقلية للتخيل الشعرى والتى تضاف إلى العملية اللامنطقية المستخدمة فى التعبير عنه، حالت تماماً دون أى تفسير عقلى منطقى للشعر. ولا يرجع السبب فى هذا إلى أن الأفكار المعبر عنها ليست مطابقة للواقع بقدر ما يرجع إلى مدى تناقضها وتنافرهما. ولا يؤلف بينها إلا القدرة التخيلية التى يتمتع بها العقل الشعرى.

وقد ساق الجرجاني مقولته مستخدماً عدة معالجات لموضوع المقارنة التقليدى بين الشيب والشباب. وعلى الرغم من أن الأفكار المتنوعة التى يطرحها ربما ترجع إلى أصل فى الواقع، أو التفكير المنطقى، إلا أن تحققها الشعرى ليس كذلك. لأن السبب الرئيسى فى قبولها إنما يتمثل فى السحر الذى ينطوى عليه التخيل الشعرى. «إنه قد بلغ حداً يبرز المعروف فى طباع الغزل، يلهى الثكلان، وينفث فى عقد الوحشة، ينشد ما ضل عنك من المسرة، ويشهد للشعر بما يطيل لسانه فى الفخر، ويبين جملة ما للبيان من القدرة والقدرة»^(٢١٧) وتتضاعف هذه القوة التى أضفاها الجرجاني على العواطف فى تخيل الشعر بحيث تفوق كل التقديرات «منه ما يجيء مصنوعاً قد تلتطف فيه واستعين عليه بالرفق والحدق، حتى أعطى شياً من الحق، وغشى رونقاً من الصدق، باحتجاج يخيل، وقياس يصنع فيه ويعم»^(٢١٨).

ومن بين الأمثلة التى يستخدمها الجرجاني فى تحليله هناك مثالان يستحقان منا اهتماماً خاصاً:

(٢١٧) الجرجاني. أسرار البلاغة ص ٤٥.

(٢١٨) المصدر السابق ص ٢٣١.

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى السيل حرب للمكان العالى^(٢١٩)
وكذلك هذا البيت التالى:

لشيب كره وكره أن يفارقنى أعجب بشيء على البغضاء مودود^(٢٢٠)

ومن الممكن أن يعد هذان البيتان فيما يرى الجرجاني مثالين واضحين على الافتقار الشعرى إلى المنطق، وهو ما يمثل جوهر التخيل الشعرى. فلو خضعت المقدمات فى الحالة الأولى للتحليل المنطقى، تغدو باطلة. لأن السيل لا يمكن أن يكون حرباً للمكان العالى، كما أن أسباب جريان المياه ليست تلك المتضمنة فى البيت. وكذلك الحال إذا ما تناولنا المقدمات فى المثال الثانى على أنها صادقة كما أنها تتمتع بنوع من الملاحظة المنطقية للحقائق، فلا أحد يرغب فى أن يقهره الشيب، ولكن إذا ما بلغه لا محالة، فهو حتماً لا يريد أن يفقده، ولا سيما إذا كانت الوسيلة الوحيدة لذلك هى الموت. وبقدر ما يبدو البيتان مختلفين فيما يتعلق بمقدماتهما، فإنهما فى نهاية الأمر يتشابهان فى طبيعتهما التخيلية وذلك من حيث احتيالهما على تحقيق الغاية الشعرية. ولا يكمن التخيل هنا فى المقدمات ذاتها بقدر ما يتمثل فى كيفية استغلالها.

ولعل هذا البيت التالى فى الدفاع عن الشيب يوضح بجلاء مدى النسبية المنطقية والموضوعية فى التعبير الشعرى، كما يظهر فيما يرى الجرجاني افتقار الشعر إلى المنطق مما يحقق عنصر التخيل الشعرى:

وبياض البـازى أصدق حسناً إن تأملت من سواد الغراب^(٢٢١)

إن تفضيل الشيب على الشباب لا يمكن تبريره من الناحية المنطقية فحسب، بل إن المقولة نفسها لا تتمتع بأية قيمة على مستوى القياس المنطقى. الأسود كلون ليس أفضل من الأبيض بحال من الأحوال، كما أنه لا يمكن أن يكون أسوأ، ثم إنه ليس أكثر أو أقل تألقاً. وهنا أيضاً، لا يمكن إدراك القيمة الشعرية للبيت إلا فى إطار غير محدد لعملية لامنطقية من التفكير. ولو كانت العملية البلاغية «الخطابية» كما تبين من قبل عند العرب تتألف من نسج الأفكار والمعانى بغية إقناع المستمع على المستوى العقلى بمدى عقلانية موقف ما، فإن العملية الشعرية تتمثل فى نهاية الأمر فى نسج المعانى والأفكار وذلك من

(٢١٩) المصدر السابق ص ٢٣١.

(٢٢٠) المصدر السابق ص ٢٣٢.

(٢٢١) نفس المصدر ص ٢٣٢.

أجل استدعاء الاستجابة العاطفية المنشودة للمتلقى. أما الصدق والمنطق فهما من آلات الخطابة. بينما التخيل هو الذى يمثل عنصر الإبداع الوحيد فى الشعر، والذى يكسبه الجمال والمهارة فى التعبير.

وهكذا يمكن تلخيص الطريقة الأرسطية فى التحليل الشعرى بأن نبداً من التعريف السلبى للفارابى «القول الشعرى ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية».^(٢٢٢)

ويعنى هذا أن القول الشعرى من هذا القبيل لا يرمى إلى إثبات صدق مقولة ما باستخدام الحجج المنطقية أو الخطابية أو السفسطائية، كما أنه لا يهدف إلى إقناع المستمع بحقيقة شيء ما سواء كان بالفعل أم لم يكن. وليست غايته أيضاً إعادة إنتاج الواقع كما هو عليه أو تمثيل الشيء تمثيلاً لامعقولاً أو خيالياً مختلفاً بالكلية. فالعملية الشعرية كما عبر عنها الشراح ورجال الأدب الذين كانوا يكتبون فى ظل الطريقة الأرسطية تعتمد على أسس ذاتية ليس إلا، فالشاعر لا يمثل الواقع بقدر ما يحاكى تأويله الخاص لما يراه؛ والمتلقى يقبل هذا التمثيل الشعرى لا لأنه مقتنع بل لأنه مدفوع بفعل التطهير الذى يطرحه الأثر الشعرى ويدفعه إلى الشعور بما يريد له الشاعر أن يشعر به.

وليست القضية هى التفكير الخادع أو الغير منطقى. فمقابل المنطقى اللامنطقى وليس غير المنطقى. ونفس الشيء ينسحب على الصدق، إذ ليس يقابله الكذب بل اللاصدق. وعلى هذا النحو، يصبح القول شعرياً ومخيلاً إذا كان مستقلاً فى الواقع عن الصدق الموضوعى والقواعد المنطقية للتفكير والتى هى حتمية ضرورية فى أشكال التعبير الأخرى. فالتخيل هو القدرة على تحويل الشيء بغية الوفاء بمتطلبات الصناعة الإبداعية. هذا أقرب ما يكون إلى الشعر بالمعنى الأرسطى فى أعلى درجاته التجريدية، كما يعد أكثر السمات جوهرية فى الشعر، إن لم يكن سمة النهائية الفاصلة.

وعلى الرغم من أن الصناعة الإبداعية فى تطبيقها على الكلام، وبصورة أوضح على الشعر سوف تواصل — بشكل طبيعى — اختزالها فى الاستخدام الخادق للصور والأشكال المجازية، يظل تعريف ابن رشد للشعر على إيجازه أقصى ما وصل إليها علم الشعر العربى (من نضج) «الأقاويل الشعرية هى الأقاويل التخيلية».^(٢٢٣)

(٢٢٢) عبد الرحمن بدوى. فن الشعر. ص ١٥١.

(٢٢٣) المصدر السابق ص ٢٠١.

القسم الثانى: النصوص النقدية

(١)

المبرد

رسالة فى الشعر

مقدمة

هو أبو العباس محمد بن يزيد الأزدي الثمالى المعروف بالمبرد، النحوى واللغوى الشهير، ولد بالبصرة سنة (٨٢٥م) (٢١٠هـ-)، وهو من أهم نحوي مدرسة البصرة التى أضاف إليها الكثير بكتابه «الكامل». وقد عاش الثلاثين عاماً الأخيرة ببغداد التى انتقل إليها بعد ذلك، حيث توفى سنة (٨٩٨م) (٢٨٦هـ-).

على أن المبرد يعد من أوائل الذين قدموا مناقشة منظمة إلى حد ما فيما يتعلق بالقيمة النسبية للشعر والنثر على السواء. وفى هذا السياق، فإن عمله الصغير الحجم الذى اتخذ شكل الرسالة يستحق اهتماماً خاصاً. وذلك لأن المبرد يقدم فيها بعض المبادئ الأساسية فى النقد الأدبى عند العرب، وبخاصة ما يرتبط منها بالصناعة. إن قيمة البلاغة، كما يقدمها المبرد فى رسالته التى يوجهها إلى أحمد بن الواثق، تعنى فى نهاية الأمر نقل الفكرة أو المعنى بصورة شاملة، بالإضافة إلى الاختيار الجيد للألفاظ ثم تركيبها وتأليفها بصورة جميلة. وعلى الرغم من أن كافة العناصر فى الشعر والنثر، فيما يقول المبرد، متساوية تقريباً، إلا أن الشعر أفضل فى رأيه بالنظر إلى ما يتحشمه الشاعر من عناء فى نظمه.

على أن المشابهة الأساسية بين الكتابة الشعرية والنثرية عند المبرد تتمثل فى مفهوم بلاغة الخطاب، فالمزية الأعظم للنظم (الشعر) تكمن فى أنه صناعة تتطلب قدراً هائلاً من المهارة والحدق، وذلك يعنى أن سمة الشعرية الحقيقية لا تقتصر على المهارة العروضية بقدر ما تتجاوز ذلك إلى السمات التى ينطوى عليها الكلام ذاته.

ومن الجدير بالذكر هنا إشارة المبرد إلى النبى بوصفه من أبلغ الخطباء، وهى إشارة ترتبط بصورة مباشرة بتحليل العرب القدماء للشعر.

* * *

رسالة أحمد بن الواثق

إلى

أبى العباس محمد بن يزيد الثمالى
يسأله عن أفضل البلاغتين شعراً أم نثراً

وجواب أبى العباس عنها

بسم الله الرحمن الرحيم

كتب «أحمد بن الواثق»^(٢٢٤) إلى «أبى العباس محمد بن يزيد الثمالى النحوى»: «أطال الله بقاءك، وأدام عزك. أحبيت - أعزك الله - أن أعلم، أى البلاغتين أبلغ، بلاغة الشعر، أم بلاغة الخطب، والكلام المنثور والسجع؟ وأيتهما عندك - أعزك الله - أبلغ؟ عرفنى ذلك إن شاء الله». فكتب إليه:

أطال الله بقاءك، وأدام عزك. سألت - أعزك الله - عن البلاغتين، فى الشعر المرصوف، والكلام المنثور، أيتهما أولى بأن تكون المقدمة، وأحق أن تكون على الكمال مشتملة؟

والذى سألت عنه - أعزك الله - من مسائل العقلاء الفضلاء. وكل ذلك، فأنت ذروته وسنامه. فزادك الله، ولا نقصك، وأعلاك ولا وضعك.

الجواب فيما سألت: أن حق البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام، وحسن النظم، حتى تكون الكلمة مقاربة اختها، ومعاضدة شكلها، وأن يقرب بها البعيد، ويحذف منها الفضول.

فإن استوى هذا فى الكلام المنثور، والكلام المرصوف، المسمى «شعراً»؛ فلم يفضل أحد القسمين صاحبه، فصاحب الكلام المرصوف أحمد، لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزناً وقافية، والوزن يعمل على الضرورة، والقافية تضطر إلى الحيلة. وبقيت بينهما واحدة، ليست مما توجد عند استماع الكلام منهما، ولكن يرجع إليهما عند قولهما؛ فينظر أيهما أشد على الكلام اقتداراً، وأكثر تسميحاً، وأقل معاناة وأبطأ معاصرة، فيعلم أنه المقدم.

وقد كانت البلغاء تفقد ما هو أقل من هذا. فمن ذلك أن «الجمحي» خطب خطبة، فأحسنها وأجادها، وكان بين ثنيتيه فرقاً. وكان يصفر إذا تكلم. فأجابه «زيد بن علي بن الحسين» بكلام في وزن كلامه، وحسن نظامه. غير أنه تقدمه في السمع بالسلامة من ذلك الصغير، فقال «عبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر»:

قَلْتُ قَوَادِحَهَا وَتَمَّ عَدِيدُهَا فله بذاك مزية لا تنكسر

وسأضرب لك مثلاً مما جاء في البابين، يبين لك ما بعده، إن شاء الله:

قال «الأعشى»:

وتبرد برد رداء العرو سي بالصَّيف رقرقت فيه العبيرا

وتسخن ليلة لا يستطيع مع أن ينبح الكلب إلا هريرا

فتقبل هذا الكلام، واستحسن. ثم قيل في عيبه: أنه أتى به في بيتين وطول الخطاب.

وأجود منه قول «طرفة»:

يطردُ البردَ بحرٌ ساخنٍ وعَكِيكَ القَيْظُ إنْ جاءَ بقُرٍ

وقيل هذا أجمع وأخصر.

وعيب على «طرفة» قوله:

أسد غيل فإذا ما شربوا وهَبُوا كلُّ أُمُونٍ وطِمرُ

ثم راحوا عَبَقُ المسكِ بهم يَلْحَفُونَ الأرضَ هُدَابُ الأَزُرِّ

فقيل: إنما يهب هؤلاء القوم إذا تغيرت عقولهم، وإنما الجيد ما قال «عنترة»:

فإذا شربتُ فإِنِّي مستهلكٌ مَالِي وَعِرْضِي وَافِرٌ لَمْ يُكَلِّمْ

وإذا صَحوتُ فما أقصر عن نَدَى وَكَمَا عَلِمْتَ شَائِلِي وَتَكَرَّمِي

فخبر أن جوده باق، وأنه لا يبلغ من الشراب ما يثلم عرضه.

ثم قالوا: هو حسن جميل، إلا أنه أتى به في بيتين، هلا قال كما قال «امرؤ القيس»:

ساحة ذا وبرٌ ذا ووفاء ذا ونائل ذا إذا صحا وإذا سكر

فهذا معنى أكثر، وقد أتينا منه على جملة، فأما الكلام المثور والموزون، فسأخبرك بما

جاء منهما في معنى، وفضل أحدهما بما رسمنا أولاً على صاحبه:

قال قائل «للربيع بن خثيم» عندما رثي من اجتهداه وإغراقه في العبادة، وانهماكه في

الصوم والصلاة وسائر سبل الخير: قتلت نفسك، فقال: راحتها أطلب. فهذا كلام محيط

بالمعنى. لا فضل فيه عنه.

وقال أحد الشعراء لأهله في هذا المعنى:

سأطلب بعد الدار منكم لتقربوا وتسكب عيناى الدموع لتجمدا
يقول: أغترب فأكسب ما يطول به مقامى معكم، وقربى منكم، فهذا أحسن، والأول
أوضح.

ومثل ذلك قول الأول:

تقول سليمانى لو أقمتم لسرنا ولم تدر أنى للمقام أطوف
وهذا الثانى واضح حسن، وهو أبين من البيت الأول.

وقيل «لروح بن حاتم بن قبيصة»، وهو واقف على باب المنصور فى الشمس، فقال:
ليطول وقوفى فى الظل. فهذا كلام مكشوف واضح، كانكشاف كلام «الربيع».

وأملح ما جاء فى هذا المعنى وأحسن قول «أبى تمام حبيب بن أوس الطائى»:
أ ألفه النحيب كم افتراق أظل فكان داعية اجتماع
وليس فرحة الأوبات إلا لموقوف على ترح الوداع
فهذا مليح حسن، والأصل ما ذكرنا.

ومما أذكره لتقارب معانيه قول «الحسن»: إن امرءاً لا يعد بينه وبين آدم أبا حياً،
لمعرق له فى الموت. فهذا قريب أخذه من قول «لبيد»:

فإن أنت لم ينفعك علمك فاعتبر لعلك تُسليك القرون الأوائل
فإن لم تجد من دون عدنان والدأ ودون معد فلتزعك العواذل
وكلام «الحسن» أنحصر، وكلام «لبيد» أوزن.

وأول هذا المعنى قول «امرئ القيس»:

فبعض اللوم عاذلتى فإنى سيكفينى التجارب وانتسابى
إلى عرق الثرى وشجت عروقى وهذا الموت يسلبنى شبابى

«عرق الثرى»: آدم عليه السلام. وقوله «سيكفينى انتسابى»: أى أنتسب، فأجد آبائى
وأجدادى موتى، فاعلم أنى ميت لا محالة.

فهذا كلام عربى محض. وهذا - أعزك الله - مفاضلة بين الأشكال والنظراء، فإذا جاء
قول الرسول ﷺ رأيت من كل منطق بائناً، وعلى كل قول عالياً، ولكل لفظ قاهراً.

فمن ذلك أنهم قالوا في باب تصرف الزمان، وتصرم الآجال، أقاويل معناها واحد، وقال رسول الله ﷺ، فتفهم مسافة ما بين الكلامين، واتضاع الأقاويل عن قوله عليه السلام، وإن كانت غايات من قول غيره. قال «ليد بن ربيعة»:

كانت فئاتي لا تلين لغامز فالأنها الإصباح والإمساء
ودعوت ربي بالسلامة جاهداً ليصحنى فإذا السلامة داء
يقول: تقربني من أجلى. ومثله قول «النمر بن تولب»:

يسر الفتى طول السلامة والغنى فكيف ترى طول السلامة يفعل
يود الفتى بعد اعتدال وصحة ينوء إذا رام القيام ويحمل
وقال «حميد بن ثور»:

أرى بصري قد خانني بعد صحة وحسبك داء أن تصح وتسلما
ولا يلبث العصران يوماً وليلةً إذا طلبا أن يدركا ما تيمما

وفي هذا المعنى قال «أبو الحسن»: قيل لأعرابي: مات فلان أصح ما يكون؛ فقال: أو صحيح من في عنقه الموت! وقال غيره:

إذا بل من داء به ظن أنه نجا وبه الداء الذي هو قاتله
ويقال إن «سيويه» كان يتمثل بهذا.

فكل هؤلاء محسن مجمل. والفضل منهم لأوزنهم كلاماً، وأسبقهم إلى المعنى. ولكن أين هذا كله من قول رسول الله ﷺ «كفى بالسلامة داء».

فانظر إلى هذا الكلام، الذي لا زيادة فيه ولا نقصان، لا يطول المعنى، ولا يقصر عنه. وانظر إلى فخامته وجزالته؛ يقول: «كفى بالسلامة داء». فأى كلام أوعظ، أو زجر في القلب أوقر؟ إن هذا الكلام ليحل عن أن يبلغه وصف، أو يحيط بكنهه قول.

فإذا جاء أمر القرآن نظرت إلى الشيء الذي هو أوحده، والقول الذي هو مُنبِت؛ ألا ترى أن الله جعله الحجة والبيان، والداعي والبرهان؛ وإنما وضع السراج للبصير المستضيء، لا للأعمى والمتعمى.

قال أحد الشعراء في وصف قوم يحملون الشعر ولا يفهمونه، قولاً أجاد فيه، وتقدم كلام كثير من المخلوقين؛ فقال:

زوامل للأشعار لا علم عندهم بجيدها إلا كعلم الأباعر
لعمرك ما يدرى البعير إذا غدا بأوساقه أو راح ما في الغرائر

فهيئات هذا من قول الله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ حُمِلُوا التَّوْرَةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ
الْحِمَارِ تَحْمِلُ أَثْقَالًا بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ
الظَّالِمِينَ﴾ [سورة الجمعة: ٥].

وقالت الخنساء ترثي أخاها صخرًا:
ولولا كثرة الباكين حولى على إخوانهم لقتلت نفسى
وما يكون مثل أخى ولكن أعزى النفس عنه بالتأسى
وقال الله عز وجل للمشركين: ﴿وَلَنْ يَنْفَعَكُمْ الْيَوْمَ إِذْ ظَلَمْتُمْ أَنْكُرِي فِي الْعَذَابِ
مُشْتَرِكُونَ﴾ [الزخرف ٣٩]، أى ما نزل بكم أجل من أن يقع معه التأسى، ونظر
بعض إلى بعض.

قال: «أردشير بن بابك» فى عهده: «وقد قال الأولون منا: القتل أقل للقتل»، يقول: إذا
قتل القاتل امتنع غيره من التعرض للقتل.
فهذا أحسن الكلام من كلام مثله، وقد اضطره لعلم الفهم ما يعنى. ولو اعترض
معترض، فقال: من القتل ما يهيج القتل، ويبعث عليه، لكان ذاك له، وإن لم يكن ما قصد
له القاتل.

فإذا جاء قوله عز وجل: ﴿وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَىٰ وَاتَّقُونِ يَا أُولِيَ
الْأَلْبَابِ﴾ [البقرة: ١٩٧]. جاء ما لا اعتراض عليه، ولا معارضة له، وقوله: «يا أولي
الألباب» خطر ثان، فتبارك الله الذى ليس كمثله شيء.
نجز الكتاب: بخط «على بن هلال» حامداً الله تعالى على نعمه ومصلياً على نبيه محمد
 وآله.

* * *

(٢)

الفارابى

رسالة فى قوانين صناعة الشعراء

مقدمة

هو أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابى، ولد لعائلة تركية فى نهاية القرن التاسع الميلادى، (القرن الثالث الهجرى) ودرس لسنوات على يد يوحنا بن هيلان، المسيحى، ثم انتقل بعد ذلك إلى بغداد، حيث درس الطب والرياضيات، والفلسفة بصفة خاصة، مع عدد من الدارسين من أهمهم أبو بشر متى بن يونس الذى قام بترجمة كتاب الشعر الأرسطى إلى العربية.

على أن الفارابى قد استقر لعدة سنوات فى حلب، ثم دمشق، تحت رعاية الأمير سيف الدولة الحمدانى، حاكم حلب، وقد اغتاله بعض اللصوص أثناء صحبته لسيف الدولة فى إحدى الرحلات من دمشق إلى عسقلان، وذلك فى حوالى سنة (٩٥٠م) (٣٣٩هـ) تقريباً.

ومن بين أعماله التى اهتمت بالتعليق على الكتابات اليونانية والأرسطية منها بصورة خاصة، تأتى رسالته الصغيرة فى قوانين صناعة الشعراء.

حيث يبعد فيها بصورة متطرفة عن المدخل المعتاد إلى دراسة الشعر عند العرب، هذا على الرغم من اسمها (قوانين صناعة الشعراء)، كما أنها ليست كذلك شرحاً أو تلخيصاً لتحليل الأرسطى لفن الشعر، صحيح أن الفارابى يستخدم فى بداية الرسالة منهج التحليل المنطقى الأرسطى فى تحليل الظاهرة الشعرية كما لاحظها هو فى الأدب العربى.

إن تحليل الفارابى يعتمد على قوله بأن الشعر يتألف من ألفاظ وجمل وقضايا مركبة.

على أن أهم إنجازاته فى هذا السياق ما ارتآه من أن الشعر هو الطريقة المخصصة التى يتم صياغة القضية (أو الجملة) فى إطارها من جهة، والعلاقة التى تربط بين المحتوى العقلى لهذه القضية وواقعها الخارجى الذى تنزع إلى التعبير عنه من جهة أخرى، وهذا يتخذ قالب الوزنى الذى تظهر القضية فى إطاره المرتبة الثانية فحسب.

والفارابى من أوائل الذين رسخوا مصطلح «المحاكاة» فى فلسفة النقد الأدبى عند العرب، ومع ذلك، فإنه لم يفرق فى الاستخدام بين الشعر والنظم، وإن كان مثل هذا التمييز قد تم

فهمه سلفاً وبخاصة من خلال مناقشته لأنواع الشعر اليوناني.

وعلى الرغم من أن رسالة الفارابي تعد مقتضبة إلى حد كبير، فهي قد وضعت الأساس للطريقة الأرسطية في التحليل في نقد الشعر عند العرب.

ومن المهم أن نشير هنا إلى النص الآخر المختار من كتابه «إحصاء العلوم» الذي عرفه الغرب منذ العصور الوسطى، حيث يقدم فيه فصلاً عن المنطق، يعرض من خلاله تعريفاً للشعر، يجعل من الأقاويل الشعرية تلك التي تؤثر في النفس من خلال عملية تخيلية لا عقلية، وهكذا تنصرف مناقشته للأساسيات الشعرية إلى مناقشة للنفس الإنسانية بعامه.



بسم الله الرحمن الرحيم

مقالة في قوانين صناعة الشعراء^(٢٢٥)

للمعلم الثاني

قال: قصدنا في هذا القول إثبات أقاويل وذكر معان تفضى بمن عرفها إلى الوقوف على ما أثبتته الحكيم في صناعة الشعر، من غير أن نقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في هذه الصناعة وترتيبها، إذا الحكيم لم يكمل القول في صناعة المغالطة فضلاً عن القول في صناعة الشعر، وذلك أنه لم يجد لمن تقدمه أصولاً ولا قوانين حتى كان يأخذها ويرتبها وينى عليها ويعطيها حقها على ما يذكره^(٢٢٦) في آخر أقاويله في صناعة المغالطين^(٢٢٧) ولو رمنا إتمام الصناعة التي لم يرُمُ الحكيم إتمامها — مع فضله وبراعته — لكان ذلك مما لا يليق بنا. فالأولى بنا أن نومي إلى ما يحضرنا في هذا الوقت من القوانين والأمثلة والأقاويل التي يتنفع بها في هذه الصناعة.

فتقول: إن الألفاظ لا تخلو من أن تكون: إما دالة، وإما غير دالة. والألفاظ الدالة: منها ما هي مفردة، ومنها ما هي مركبة، والمركبة: منها ما هي أقاويل، ومنها ما هي غير أقاويل. والأقاويل: منها ما هي جازمة، ومنها ما هي غير جازمة. والجازمة: منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة. والكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكى للشيء — وهذه هي الأقاويل الشعرية. ومن هذه المحاكية ما هو أتم محاكاةً، ومنها ما هو أنقص محاكاةً. والاستقصاء في الأتم

(٢٢٥) كذا في المخطوط، ويريد آربري أن يصححها في كل المقالة هكذا: الشعر، جرياً وراء مرجوليوت. ونحن من غير هذا الرأي كما قلنا ص ٨٥ تعليق، بل نرى الإبقاء عليها، ونرى في هذا حجة جديدة لصحة دعوانا.

(٢٢٦) راجع كتابنا «منطق أرسطو» ج ٣ ص ١٠١: فأما هذه الصناعة (السوفسطيقا) فليس إنما كان بعضها موجوداً وبعضها غير موجود وإنما أضيف إليها الآن، ولكن لم يكن منها شيء موجوداً البته... (ص ١٠١٦) فواجب على جميع من حضر من السامعين أن يعذروا على ما لم يوجد من الصناعة، وأن يشكرونا شكراً عظيماً على الموجود منها).

(٢٢٧) يقترح آربري تصحيحها: «المغالطة» — ولكن لا داعي إلى هذا، لأن الفارابي نفسه في رسالته «فيما ينبغي أن يقدم قبل تعلم الفلسفة» (ص ٦١)، القاهرة سنة ١٩٠٧ يسميه بهذا الاسم فيقول: «والذي كذبه أكثر من حقه فيتعلم من كتابه في صناعة المغالطين». كذلك يرد هكذا في الترجمات العربية القديمة لكتاب السوفسطيقا: «كتاب تبكييت السوفسطائين» (منطق أرسطو ج ٣ ص ٧٣٧).

منها [٤٣] والأنقص إنما يليق بالشعراء وأهل المعرفة بأشعار لسان لسان ولغة لغة، ولذلك ما يخلى عن القول فيها لأولئك — ولا يظن ظان أن غرض المغلط والمحاكى قول واحد، وذلك أنهما مختلفان بوجوده: منها أن غرض المغلط غير غرض المحاكى، إذ المغلط هو الذى يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود وأن غير الموجود موجود. فأما المحاكى للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه. ويوجد نظير ذلك فى الحس، وذلك أن الحال التى توجب إيهام الساكن أنه متحرك، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التى هى على الشطوط، أو لمن على الأرض فى وقت الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير — هى الحال المغلطة للحس؛ فأما الحال التى تعرض للناظر فى المرائى والأجسام الصقيلة فهى الحال الموهمة شبيه الشيء.

وقد يمكن أن تنقسم الأقاويل بقسمة أخرى وهى أن نقول: القول لا يخلو من أن يكون: إما جازماً، وإما غير جازم. والجازم: منه ما يكون قياساً، ومنه ما يكون غير قياس. والقياس: منه ما هو بالقوة، ومنه ما هو بالفعل. وما هو بالقوة: إما أن يكون استقراءً، وإما أن يكون تمثيلاً. والتمثيل أكثر ما يستعمل فى صناعة الشعر. فقد تبين أن القول الشعرى هو التمثيل.

وقد يمكن أن تقسم القياسات، وبالجملة الأقاويل، بقسمة أخرى فيقال: إن الأقاويل إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإما أن تكون كاذبة لا محالة بالكل، وإما أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل، وإما عكس ذلك، وإما أن تكون متساوية الصدق والكذب. فالصادقة بالكل لا محالة هى البرهانية، والصادقة ببعض على الأكثر فهى الجدلية، والصادقة بالمساواة فهى الخطبية، والصادقة فى البعض على الأقل فهى السوفسطائية، والكاذبة بالكل لا محالة فهى الشعرية. — وقد تبين من هذه القسمة أن القول الشعرى هو الذى ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس أو ما يتبع السولوجسموس — وأعنى بقولى: «ما يتبعه»: الاستقراء والمثال والفراسة، وما أشبهها مما قوته قوة قياس.

فيه إنما لصاحب الموسيقى^(٢٢٨) والعروضى، فى أى لغة كانت تلك الأقاويل، وفى أى طائفة كانت الموسيقى. وأما تنوعها من جهة معانيها على جهة الاستقصاء. فهو للعالم بالرموز والمعبر بالأشعار والناظر فى معانيها والمستنبط لها فى أمة أمة وعند طائفة طائفة،

(٢٢٨) فى نشرة آربرى: الموسيقىار — ولعله تحريف صوابه ما أثبتنا، لأن الموسيقىار هو صاحب الموسيقى، ودليل ما يرد فى قوله: «كانت الموسيقى».

مثلما في أهل زماننا من العلماء بأشعار العرب والفرس الذين صنفوا الكتب في ذلك المعنى وقسموا الأشعار إلى الأهاجى والمدائح والمفاخرات والألغاز والمضحكات والغزليات والوصفيات وسائر ما دونوه في الكتب التي لا يعسر وجودها، مما يستغنى عن الإطناب في ذكرها.

فلنرجع إلى ابتداء آخر ونقول: إن جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحواها ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزناً معلوماً - إلا اليونانيون فقط: لأنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجى، وأوزان الأهاجى غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها. فأما غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجى إما بأكملها وإما بأكثرها؛ ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون.

ونحن نعدد أصناف أشعار اليونانيين على ما عدده الحكيم في أقاويله في صناعة الشعر ونومئى إلى كل نوع منها إيماءً فنقول: إن أشعار اليونانيين كانت مقصورة على هذه الأنواع التي أعدها وهى: طراغوديا، ودثيرمى، وقوموديا، وإيامبو، ودراماطا، واينى، ودبقرامى، وساطورى، وفيوموتا، وافيقى، وريطورى، وإيفيجاناساوس، وأقوستقى.

وأما طراغوديا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص عليها ويمدح بها مدبر والمدن. وكان الموسيقاريون يغنون بها بين يدى الملوك؛ فإذا مات الملك زادوا في أجزائها نغمات أخرى وناحوا بها على أولئك الملوك.

وأما دثيرمى فهو نوع من الشعر له وزن ضعف طراغوديا [١٤٤] يذكر فيه الخير والأخلاق الكلية المحمودة والفضائل الإنسانية؛ ولا يقصد به مدح ملك معلوم ولا إنسان معلوم، لكن تذكر فيه الخيرات الكلية.

وأما قوموديا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الشرور وأهاجى الناس وأخلاقهم المذمومة وسيرهم الغير المرضية. وربما زادوا في أجزائها نغمات وذكروا فيها الأخلاق المذمومة التي يشترك فيها الناس والبهائم والصور المشتركة القبيحة أيضاً.

وأما إيامبو فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الأقاويل المشهورة: سواء كانت تلك من الخيرات، أو الشرور، بعد أن كانت مشهورة - مثل الأمثال المضروبة.

وكان يستعمل هذا النوع من الشعر في الجدال والحروب وعند الغضب والضجر.

وأما دراماطا فهذا الصنف بعينه، إلا أنه تذكر فيه الأمثال والأقاويل المشهورة في أناس معينين وفي أشخاص معلومة.

وأما ابني فهو نوع من الشعر تذكر فيه الأقاويل المفرحة: إما لإفراط جودتها، وإما لأنها عجيبة بديعة.

وأما ديقرامي فهو نوع من الشعر كان يستعمله أصحاب النواميس يذكرون فيه الأهوال التي تتلقاها أنفس البشر إذا كانت غير مهذبة ولا مقومة.

وأما أفيقي وريطوري فهو نوع توصف به المقدمات السياسية والنواميسية ويذكر هذا النوع سير الملوك وأخبارهم وأيامهم ووقائعهم.

وأما ساطوري فهو نوع من الشعر له وزن أحدثه علماء الموسيقى قارين ليحدثوا بإنشادهم حركات في البهائم، وبالجملة في جميع الحيوان، مما يتعجب منها لخروجها عن الحرات الطبيعية.

وأما فيوموتا فهو نوع من الشعر يوصف به الشعر الجيد والردئ، المستقيم والمعوج، ويشبه كل نوع من أنواع الشعر بما يشبه من الأمور الحسنة الجيدة والقيحة والردلة.

وأما إيفيجاناساوس فهو نوع من الشعر أحدثه علماء الطبيعيين وصفوا فيه العلوم الطبيعية؛ وهو أشد أنواع الشعر مباينة لصناعة الشعر.

وأما أقوستقي فهو نوع من الشعر يقصد به تلقين المتعلمين لصناعة الموسيقى، وهو مقصور على ذلك، ولا ينتفع به في غير هذا الباب.

فهذه هي أصناف أشعار اليونانيين ومعانيها على ما تنهاى إلينا من العارفين بأشعارهم وعلى ما وجدناه في الأقاويل المنسوبة إلى الحكيم أرسطو في صناعة [٤٤ب] الشعر وإلى ثامسطيوس^(٢٢٩) وغيرهما من القدماء والمفسرين لكتبهم، وقد وجدنا في بعض أقاويلهم معاني الحقوها بأواخر تعديدهم هذه الأصناف، ونحن نذكرها أيضاً على ما وجدناه فنقول:

إن الشعراء إما أن يكونوا ذوى جملة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأت

(٢٢٩) قال ابن النديم عن كتاب الشعر لأرسطو: «وقيل إن فيه كلاماً لثامسطيوس ويقال إنه منحول إليه» (ص ٣٥٠، طبع مصر بغير تاريخ). ولكن لم يبق لنا تفسير ثامسطيوس هذا. على أن هذا الموضوع يدل على أن الفارابي اطلع عليه.

جيد للتشبيه والتمثيل: إما لأكثر أنواع الشعر وإما لنوع واحد من أنواعه، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي بل هم مقتصرون على جودة طباعهم، وتأتيهم لما هم ميسرون نحوه، وهؤلاء غير مسلحين بالحقيقة لما عدموا من كمال الروية، والتثبت في الصناعة ومن ساءها مسلحاً شعرياً فذلك لما يصدر عنه من أفعال الشعراء.

وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لا يندّ عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في أى نوع شرعوا فيه، ويجيدون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلحين^(٢٣٠).

وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما: يحفظون عنهما أفعالهما ويحتذون حذوهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة، وهؤلاء أكثرهم ذلاً وخطأً.

ونقول: إن ما يصنعه كل واحد من هؤلاء الطوائف الثلاث لا يخلو من أن يكون عن طبع أو عن قهر، وأعني بذلك أن الذى جبل على المدح وقول الخير ربما اضطرت به بعض الأحوال إلى قول بعض الأهاجى — وكذلك سائرهما؛ والذى تعلم الصناعة وعود نفسه نوعاً من أنواع الشعر واختار من بين الأنواع ربما ألجأه أمر يعرض له إلى تعاطي ما لم يستخرجه لنفسه فيكون ذلك عن قهر: إما من نفسه أو من خارج. وأحدها ما كان عن طبع.

ثم إن أحوال الشعراء في تقواهم الشعر تختلف في التكميل والتقصير. ويعرض ذلك إما من جهة الخاطر وإما من جهة الأمر نفسه. أما الذى يكون من جهة الخاطر فإنه ربما لم يساعده الخاطر في الوقت دون الوقت، ويكون سبب ذلك بعض الكيفيات النفسانية، إما لغلبة بعضها أو لفتور بعض منها مما يحتاج إليها، والاستقصاء في هذا الباب ليس ما يليق بهذا القول، وذلك تبين في كتب الأخلاق وأوصاف الكيفيات النفسانية وما توجه به كل واحدة منها.

وأما الذى يكون من جهة الأمر نفسه فلا أنه ربما [١٤٥] كانت المشاهدة بين الأمرين اللذين يشبه أحدهما بالآخر، وربما كانت قرية ظاهرة لأكثر الناس، فيكون القول في كماله ونقصانه بحسب مشابة الأمور من قربها وبعدها. وإن المتخلف في الصناعة ربما

أتى بالجلد الفائق الذى يعسر على العالم بالصناعة إتيان مثله، ويكون سبب ذلك البخت والاتفاق، ولا يستحق اسم المسلحس.

وجودة التشبيه تختلف: فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه، بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة، وربما كان من جهة الخدق بالصنعة حتى يجعل المتباينين فى صورة المتلائمين لزيادات فى الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء: فمن ذلك أن يشبهوا أ ب و ب ج لأجل أنه يوجد بين (أ) و (ب) مشابهة قريبة ملائمة معروفة، ويوجد بين (ب) و (ج) مشابهة قريبة ملائمة معروفة، فيجد الكلام فى ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين مشابهة ما بين < أ > < ب >، ب ج وإن كانت فى الأصل بعيدة.

وللإخطار بالبال فى هذه الصناعة غناء عظيم وذلك مثل ما يفعله بعض الشعراء فى زمننا هذا من أنهم إذا أرادوا أن يضعوا كلمة فى قافية البيت ذكروا لازمة من لوازمها أو وصفاً من أوصافها، فى أول البيت، فيكون لذلك رونق عجيب. ونقول أيضاً إن بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التدويق مناسبة وكأنهما مختلفان فى مادة الصناعة ومتفقان فى صورتها وفى أفعالها وأغراضها؛ أو نقول: إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، و<إن> بين <كليهما> فرقاً إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم.

فهذه قوانين كلية ينتفع بها فى إحاطة العلم بصناعة الشعراء، ويمكن استقصاء القول فى كثير منها، إلا أن الاستقصاء فى مثل هذه الصناعة يذهب بالإنسان فى نوع واحد من الصناعة وفى جهة واحدة، ويشغله عن الأنواع والجهات الأخرى، ولذلك ما لم يشرع فى شيء من ذلك قولنا هذا.

تمت المقالة فى قوانين صناعة الشعر لأبى نصر محمد بن محمد بن طرخان.

من كتاب إحصاء العلوم

والأقاويل الشعرية — هي التي تؤلف من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة خيلاً ما أو شيئاً أفضل أو أحسن. وذلك إما جمالاً أو قبحاً، أو جلالاً أو هواناً، أو غير ذلك مما يشاكل هذه.

ويعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية عند التخيل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض لنا عند بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما يعاف، فإننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف فتقوم أنفسنا منه فتجتنبه وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خيل لنا، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك، كفعلنا فيها لو تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول: فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه، فإنه كثيراً ما يكون ظنه أو علمه مضاداً لتخيله؛ فيكون فعله الشيء الذي بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه، كما يعرض عند النظر إلى التماثيل المحاكية للشيء، وإلى الأسماء الشبيهة بالأمور.

وإنما تستعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ما باستقرار إليه واستدراج نحوه:

وذلك إما أن يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه بالتخييل، فيقوم التخيل مقام الروية.

وإما أن يكون إنسان له روية في الذي يلتمس منه ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع، فيعاجل بالأقاويل الكاذبة، ليسبق بالتخييل برويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل، فيكون منه بالغلبة قبل أن يستدرك برويته ما في عقبي ذلك فيمتنع منه أصلاً، ويتعقبه فيرى أن لا يستعمل فيه، ويؤخر إلى وقت آخر.

ولذلك صارت الأقاويل دون غيرها تجمل وتزين وتفخم ويجعل لها رونق ومهابة بالأشياء التي ذكرت في علم المنطق.

(٣)

قدامة بن جعفر

نقد الشعر

هو أبو الفرج قدامة بن جعفر، المسيحي المولد، الذى اعتنق الإسلام بعد ذلك فى ظل الخليفة العباسى المكتفى سنة (٩٠٢م) (٢٨٩هـ) تقريباً، وهو من كتاب الديوان وقد توفى سنة (٩٢٢م) (أو ٩٥٨م) - طبقاً لبعض المصادر الأخرى - (٣١٠هـ أو ٣٤٧هـ) تقريباً.

بيد أنه قد عرف بالجرافى، بالنظر إلى تصنيفه لكتاب الخراج، الذى قسم فيه الخلافة العباسية إلى أقاليم شتى.

ومن أهم أعماله النقدية كتابه «نقد الشعر» الذى يعتبر، كما يرى هو نفسه، سابقاً على غيره فى هذا المجال، بغض النظر عن الرسائل التى لا حصر لها التى كتبت من قبل فى النقد الأدبى.

وعلى الرغم من أنه يمكن الاحتجاج على ادعائه الأصالة فى هذا الكتاب، إلا أنه يعد بحق عملاً متميزاً، إذ أنه يتناول من ناحية وبصورة منظمة تحليل الشعر، على أن أهم المظاهر الواضحة فى نقد قدامة إنما يتمثل فى تأثره الواضح بمنطق أرسطو بصفة عامة، وتحليله (أى أرسطو) للخطاب بنوع خاص، وبدون أن يهجر تماماً مدخله العربى إلى الشعر، تظل التصورات المنطقية التى يستخدمها فى تحليله شرقية أرسطية، فى طبيعتها.

إن القضية التى يحاول قدامة إرساءها تتمثل فى أن نقد الشعر ينبغى أن يعتمد على تقييم العناصر الجوهرية فى الشعر نفسه من جهة، والعلاقة التى تربطها ببعضها البعض من جهة أخرى، وفى غياب الاهتمام بذاتية القواعد التى من شأنها أن تحقق سمة الشعرية، فإن قدامة ينتهى إلى ما قد يبدو لنا أنه نتيجة دوجماتية مؤداها: أن القواعد نفسها هى التى تصنع الشعر.

وبالنظر إلى أن إلحاح قدامة ينصب فى النهاية على الشعر الجيد من خلال القواعد المؤتلة سلفاً وليس من خلال تحليل الشعر ذاته، يظل عمله فى النهاية - على أهميته - بلاغياً فى الدرجة الأولى.



من كتاب نقد الشعر للعلامة أبي الفرج قدامة بن جعفر

بسم الله الرحمن الرحيم

رب يسر لإتمامه

«قال أبو الفرج قدامة بين جعفر» العلم بالشعر ينقسم أقساماً فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعته، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديته.

وقد عنى الناس بوضع الكتب فى القسم الأول وما يليه إلى الرابع عناية تامة فاستقصوا أمر العروض والوزن وأمر القوافى والمقاطع وأمر الغريب والنحو وتكلموا فى المعانى الدال عليها الشعر وما الذى يريد بها الشاعر ولم أجد أحد وضع فى نقد الشعر وتخليص جيده من رديته كتاباً وكان الكلام عندى فى هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المحدودة لأن علم الغريب والنحو وأغراض المعانى محتاج إليه فى أصل الكلام للشعر والنثر وليس هو بأحدهما أولى بالآخر وعلموا الوزن والقوافى وإن خصا الشعر وحده فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما فى طباع أكثر الناس من غير تعلم، ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع الكتب فى العروض والقوافى ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسداً أو أكثره، ثم ما نرى أيضاً عن استغناء الناس عن هذا العلم بعد واضعيه إلى هذا الوقت فإن من يعلمه ومن لا يعلمه ليس يعول فى شعر إذا أراد قوله إلا على ذوقه دون الرجوع إليه فلا يتوكد عند الذى يعلمه صحة ذوق ما تراخف منه بأن يعرضه عليه فكان هذا العلم مما يقال فيه أن الجاهل به غير ضائر وما كانت هذه حاله فليست تدعو إليه ضرورة.

فأما علم جيد الشعر من رديته فإن الناس يخطون فى ذلك منذ تفقهوا فى العلوم فقليلاً ما يصيرون ولما وجدت الأمر على ذلك وتبينت أن الكلام فى هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الآخر وأن الناس قد قصروا فى وضع كتاب فيه رأيت أن أتكلم فى ذلك بما يبلغه الوسع فأقول:

إن أول ما يحتاج إليه فى شرح هذا الأمر معرفة حد الشعر الجائز عما ليس بشعر وليس يوجد فى العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز مع تمام الدلالة من أن يقال فيه إنه قول موزون مقفى يدل على معنى، فقولنا قول دال على أصل الكلام الذى هو بمنزلة الجنس للشعر وقولنا موزون يفصله مما ليس بموزون إذ كان من القول موزون وغير موزون،

وقولنا مقفى فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافى له ولا مقاطع وقولنا يدل على معنى يفصل ما جرى من القول على قافية وزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى فإنه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئاً على هذه الجهة لأمكنه وما تعذر عليه، فإذا قد تبين أن ذلك كذلك وأن الشعر هو ما قدمناه فليس من الاضطرار إذا أن يكون ما هذه سبيله جيداً أبداً ولا رديئاً أبداً بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران مرة هذه وأخرى هذه على حسب ما يتفق فحينئذ يحتاج إلى معرفة الجيد وتثبيته من الرديئ. ولما كانت للشعر صناعة وكان الغرض فى كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود فإن كان معه من القوة فى الصناعة ما يبلغه إياه سمي حاذقاً تام الحذق فإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذى يبلغه فى القرب من تلك الغاية والبعد عنها إذ كان الشعر أيضاً جارياً على سبيل سائر الصناعات مقصوداً فيه وفى ما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعف صناعته. فإن قد صح أن هذا على ما قلناه فلنذكر صفات الشعر الذى إذا اجتمعت فيه كان فى غاية الجودة وهو الغرض الذى تنحوه الشعراء بحسب ما قدمناه من شريطة الصناعات والغاية الأخرى والمضادة لهذه الغاية هى نهاية الرداءة.

وأذكر أسباب الجودة وأحوالها وأعداد أجناسها ليكون ما يوجد من الشعر الذى اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها وخلا من الخلال المذمومة بأسرها يسمى شعراً فى غاية الجودة، وما يوجد بضد هذه الحال يسمى شعراً فى غاية الرداءة، وما يجتمع فيه من الحالين أسباب ينزل له اسماً بحسب قربه من الجيد أو من الرديئ أو وقوعه فى الوسط الذى يقال لما كان فيه صالح أو متوسط أو لا جيد ولا رديئ فإن سبيل الأوساط فى كل ما له ذلك أن تحد بسلب الطرفين كما يقال مثلاً فى الفاتر الذى هو وسط بين الحار والبارد أنه لا حار ولا بارد والمر الذى هو وسط بين الحلو والحامض أنه لا حلو ولا حامض.

ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعانى كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها فى ما أحب وأثر من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصورة يوجد فى كل صناعة من أنه لا بد فيها من شئ موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعفة والرفث والنزاهة

والبدخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التحويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة. ومما يجب تقديمه أيضاً أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك ذمّاً حسناً بينا غير منكر عليه ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والذم بل ذلك عندى يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها وإنما قدمت هذين المعنيين لما وجدت قوماً يعيرون الشعر إذا سلك الشاعر فيه هذين المسلكين فيأني رأيت من يعيب امرأ القيس في قوله:

فتلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذى توائم محمول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول

ويذكر أن هذا معنى فاحش وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً كدأته في ذاته. وكذلك رأيت من يعيب هذا الشاعر أيضاً في سلوكه للمذهب الثانى الذى قدمته حيث استعمله باقتدار وقوة وتصرف فيه إحساناً وحذاقة وذلك قوله في موضع:

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة كفانى ولم أطلب قليل من المال
ولكنما أسعى لمجد مؤثـلـل وقد يدرك المجد المؤثـلـل أمثالى
وقوله في موضع آخر:

فتملاً بيتنا أقطا وسننا وحسبك من غنى شبع ورى

فإن من عابه زعم أنه من قبيل المناقضة حيث وصف نفسه في موضع بسمو الهمة وقلة الرضى بدنى المعيشة وأطرى في موضع آخر القناعة وأخبر عن اكتفاء الإنسان بشعبه وريه.

وإذا قد ذكرت ذلك فلا بأس بالرد على هذا العائب في هذا الموضع ليكون في ما احتج به بعد التطريق لمن يؤثر النظر في هذا العلم إلى التمهيد فيه فأقول إنه لو تصفح أولاً قول امرئ القيس حق تصفحه لم يوجد معنى ناقض معنى فالمعنيان في الشعرين متفقان، إلا أنه زاد في أحدهما زيادة لا تنقض ما في الآخر وليس أحد ممنوعاً من الاتساع في المعاني التى لا تتناقض وذلك أنه قال في أحد المعنيين:

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة كفانى ولم أطلب قليل من المال

وهذا موافق لقوله * وحسبك من غنى شبع ورى * ولكن في المعنى الأول زيادة ليست بناقضة لشيء وهو قوله لكنى لست أسعى لما يكفينى ولكن لمجد أو ثله فالمعنيان اللذان ينبئان عن اكتفاء الإنسان باليسير متوافقان في الشعرين والزيادة في الشعر الأول التى دل بها على بعد همته ليست تنقض واحداً منهما ولا تنسخه وأرى أن هذا العائب ظن أن امرأ

القيس قال فى أحد الشعرين إن القليل يكفيه وفى الآخر إنه لا يكفيه وقد ظهر بما قلنا أن هذا الشاعر لم يقل شيئاً من ذلك ولا ذهب إليه ومع ذلك فلو قاله وذهب إليه لم يكن عندى مخطئاً من أجل أنه لم يكن فى شرط شرطه يحتاج إلى أن لا ينقض بعضه بعضاً ولا فى معنى سلكه فى كلمة واحدة أيضاً لم يجر مجرى العيب لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً بل إنما يراد منه إذا أخذ فى معنى من المعانى كائناً ما كان أن يجيده فى وقته الحاضر لا أن ينسخ ما قاله فى وقت آخر، ومع ما قدمته فإننى لما كنت أخذ فى معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها وقد فعلت ذلك والأسماء لا منازعة فيها إذ كانت علامات فإن قنع بما وضعته من هذه الأسماء وإلا فليخترع كل من أبى ما وضعته منها ما أحب فإنه ليس ينازع فى ذلك، وإذا قدمت ما احتجت إلى تقديمه فأقول إنه لما كان الشعر على ما قلناه لفظاً موزوناً مقفى يدل على معنى وكان هذا الحد مأخوذاً من جنس الشعر العام له وفصوله التى تحوزه عن غيره كانت معانى هذا الجنس والفصول موجودة فيه كما يوجد فى كل محدود معانى حده لأن الإنسان مثلاً يحد بأنه حى ناطق ميت فحى بمعنى الحياة التى هى جنس الإنسان الموجود فيه وهو التحرك والحس وكذلك معنى النطق الذى هو فصله مما ليس بناطق موجود فيه وهو التخيل والذكر والفكر ومعنى الموت الذى فى حد الإنسان وهو قبول بطلان الحركة وكذلك أيضاً معنى اللفظ الذى هو جنس للشعر موجود فيه وهو حروف خارجة بالصوت متواطاً عليها وكذلك معنى الوزن ومعنى التقفية ومعنى ما يدل عليه اللفظ فإن كان ذلك كما قلنا فالشعر إنما هو ما اجتمع من هذه الأسباب التى يحيط بها حده. ولما كان كل مجتمع وكل مؤلف من أمور فالأمور تؤلف من بعضها مع بعض يزيد عددها فيه وينقص على حسب كثرة الأمور وقتها وجب أن يكون الشعر أيضاً لما كان مجتمعاً من أسباب أن تكون أقسام تأليف هذه الأسباب بعضها إلى بعض جارياً هذا المجرى وأن يكون تعديد هذه التأليفات إذا استوعب واضيف إلى ذلك إلى عدة الأسباب المفردات من غير تأليف. فقد أتى على جميع الأسباب التى يجب الكلام فيها من أمر الشعر فأقول إنه لما كانت الأسباب المفردات التى يحيط بها حد الشعر على ما قدمنا القول فيه أربعة وهى اللفظ والمعنى والوزن والتقفية وجب بحسب هذا العدد أن يكون لها ستة أضرب من التأليف إلا أنى وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من إتلافها بعضها إلى بعض معان يتكلم فيها، ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الآخر اتفاقاً، إلا أنى نظرت فيها فوجدتها من جهة ما أنها تدل على معنى لذلك المعنى الذى تدل عليه إتلافاً مع سائر البيت فأما مع غيره فلا لأن القافية إنما هى لفظة

مثل لفظ سائر البيت من الشعر ولها دلالة على معنى لذلك اللفظ أيضاً والوزن شيء واقع على جميع لفظ الشعر الدال على المعنى فإذا كان ذلك كذلك فقد انتظم تأليف الثلاثة الأمور الآخر ائتلاف القافية أيضاً، إذ كانت لا تعدو أنها لفظة كسائر لفظ الشعر المؤتلف مع المعنى. فأما من جهة ما هي قافية فليس ذلك ذاتاً يجب بها أن يكون لها به ائتلاف مع شيء آخر إذ كانت هذه اللفظة إنما قيل فيها إنها قافية من أجل أنها مقطع البيت وآخره وليس أنها مقطع ذاتي لها وإنما هي شيء عرض لها بسبب أنه لم يوجد بعدها لفظ من البيت غيرها وليس الترتيب، وأن لا يوجد للشيء تال يتلوه ذاتاً قائمة فيه فهذا هو السبب في أنه لم يكن للقافية من جهة ما هي قافية تأليف مع غيرها. فأما من جهة ما تدل عليه فإن ذلك تأليف معنى إلى ما يتألف إلا أن نسبته في هذا الكتاب إلى القافية على سبيل التسمية وإن أراد مريد إلى أن ينسب ذلك إلى أنه تأليف معنى القافية إلى ما يتألف معه لم أضايقه فصار ما أحدث من أقسام ائتلاف بعض هذه الأسباب إلى بعض أربعة وهي ائتلاف اللفظ مع المعنى وائتلاف اللفظ مع الوزن وائتلاف المعنى مع الوزن وائتلاف المعنى مع القافية وصارت أجناس الشعر ثمانية وهي الأربعة المفردات البسائط التي يدل عليها حده والأربعة المؤلفات منها. ولما كان لكل واحد من هذه الثمانية صفات يمدح بها وأحوال من أجلها وجب أن يكون جيد ذلك ورديته لاحقين للشعر. إذ كان ليس يخرج شيء منه عنها فلنبداً بذكر أوصاف الجودة في كل واحد منها ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع للشعر كان في نهاية الجودة، وإذا لم يكن فيه شيء منها كان في نهاية الرداءة لا محالة. إذ كان هذان الطرفان مشتملين على جميع النعوت أو العيوب التي نذكرها ولما لم يكن كل شعر جامعاً لجميع النعوت أو العيوب وجب أن تكون الوسائط التي بين المدح والذم تشتمل على صفات محمودة وصفات مذمومة. فما كان فيه من النعوت أكثر كان إلى الجودة أميل، وما كان فيه من العيوب أكثر كان إلى الرداءة أقرب، وما تكافأت فيه النعوت العيوب كان وسطاً بين المدح والذم وتنزيل ذلك إذا حضر ما في الطرفين من النعوت والعيوب لا يبعد على من أعمل الفكر وأحسن سير الشعر.

(٤)

أبو هلال العسكري

كتاب الصناعتين

مقدمة

هو أبو هلال الحسن بن سهل بن عبد الله العسكري، (ت ١٠٠٥م) (٣٩٥هـ) من أهم بلاغيّ ولغويّ النصف الثاني من القرن العاشر الميلادي، الرابع الهجري.

ويحتل العسكري موضعاً خاصاً في تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بالنظر إلى كتابه «الصناعتين» في الشعر والنثر، وهو أول معالجة منظمة في البلاغة العربية، وأياً كانت أهميته في تطوير نظرية الشعر العربي، إلا أنه لا ينبغي لنا أن نغفل من قيمته طالما أنه ساهم في النهاية في إقامة مدخل إلى تحليل الشعر العربي من منظور بلاغي.

وبشكل عام، فإن تقييم العسكري للخطاب يعتمد في النهاية على التأثير الموضوعي للبلاغة ذاتها، بالإضافة للسّمات الكامنة التي من شأنها أن تحدث هذا التأثير، ومما له أهمية خاصة - فيما يتعلق بتحليل الشعر - ملاحظات العسكري حول المعنى بوصفه المحتوى العقلي للكلمة، وفي هذا السياق يعد العسكري من المدافعين عن القيمة الجمالية، وبالتالي الشعرية للفظ، ومن ثم تفوقه على المعنى (الأفكار والتصورات).

والنص المختار هنا من كتاب الصناعتين ينطوي على إشارات إلى اللفظ في مقابل المعنى، والمعنى لا يتعدى المحتوى العقلي الأساسي للفظ، ولا يمثل هذا وحده السمة الفنية، ذلك لأن اللفظ وحده، بما ينطوي عليه من تعبير عن المعنى، هو الذي يحقق السمة الفنية في الشعر، والواقع أن الافتقار إلى الاهتمام بهذا هو الذي أدى إلى سوء فهم الدور الذي لعبه العسكري في تاريخ النقد الأدبي عند العرب، وعلى أية حال، ليس هذا خطأ العسكري وحده.

من كتاب الصناعتين

قال أبو هلال الحسن^(٢٣١) بن عبد الله بن سهل رحمه الله لبعض إخوانه: اعلم - علمك الله الخير، وذلك عليه، وقبضه لك، وجعلك من أهله أن أحق العلوم بالتعلم، وأولها بالحفظ - بعد المعرفة بالله جل ثناؤه - علم البلاغة، ومعرفة الفصاحة، الذي به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى، الناطق بالحق، الهادي إلى سبيل الرشد، المدلول به على صدق الرسالة وصحة النبوة التي رفعت أعلام الحق، وأقامت منار الدين، وأزالت شبه الكفر ببراهينها، وهتكت حجب الشك بيقينها.

وقد علمنا أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة، وأخل بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع، والاختصار اللطيف، وضمنه من الخلاوة، وجلله من رونق الطلاوة، مع سهولة كلمه وجزالتها، وعذوبتها وسلاستها، إلى غير ذلك من محاسنه التي عجز الخلق عنها، وتحيرت عقولهم فيها.

ولما يعرف إعجازه من جهة عجز العرب عنه، وقصورهم عن بلوغ غايته، في حسنه وبراعته، وسلاسته ونصاعته، وكمال معانيه، وصفاء ألفاظه. وقبيح لعمري بالفقيه المؤتم به، والقارئ المهتدى بهديه، والمتكلم المشار إليه في حسن مناظرته، وتام آله في مجادلتها، وشدة شكيمته في حجاجه، وبالعربي الصليب والقرشي الصريح ألا يعرف إعجاز كتاب الله تعالى إلا من الجهة التي يعرف منها الزنجي والنبطي، أو أن يستدل عليه بما استدل به الجاهل الغبي.

فينبغي من هذه الجهة أن يقدم اقتباس هذا العلم على سائر العلوم بعد توحيد الله ومعرفة عدله والتصديق بوعدده ووعيده على ما ذكره، إذ كانت المعرفة بصحة النبوة تتلو المعرفة بالله جل اسمه.

ولهذا العلم بعد ذلك فضائل مشهورة، ومناقب معروفة، منها أن صاحب العربية إذا أحل بطلبه، وفرط في التماسه، ففاته فضيلته، وعلقت به رذيلة فوته، عفى على [جميع محاسنه]، وعمى سائر فضائله، لأنه إذا لم يفرق بين كلام جيد، وآخر ردي، ولفظ حسن، وآخر قبيح، وشعر نادر، وآخر بارد، بان جهله، وظهر نقصه.

وهو أيضاً إذا أراد أن يصنع قصيدة، أو ينشئ رسالة - وقد فاته هذا العلم - مزج الصفو بالكدر، وخلط الغرر بالعرر، واستعمل الوحشى العكر، فجعل نفسه مهزأة للجاهل، وعبرة للعاقل.

[قال أبو هلال] ^(٢٣٢) وليس فى الشأن إيراد المعانى، لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وهائه، ونزاهته ونقاؤه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف. وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التى تقدمت.

ألا ترى إلى قول حبيب:

مستسلم لله سائس أمة بذوى تجهضمها له استسلام

فإنه صواب اللفظ، وليس هو بحسن ولا مقبول (الجهضمة، الوثوب والغلبة).

وقال أبو داود: رأس الخطابة الطبع، وعمودها الدربة، وجناحها رواية الكلام، وحليها الإعراب، وبهاؤها تخير الألفاظ، والحجة مقرونة بقلة الاستكراه. وأنشد:

يرمون بالخطب الطوال وتارة وحى الملاحظ خشية الرقباء

ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة، والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعانى فقط، لأن الردئ من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها فى الإفهام، وإنما يدل حسن الكلام، وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب مبانيه على فضل قائله، وفهم منشئه.

وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعانى. وتوخى صواب المعنى أحسن من توخى هذه الأمور فى الألفاظ. ولهذا تأنى الكاتب فى الرسالة، والخطيب فى الخطبة، والشاعر فى القصيدة. يبالغون فى تجويدها، ويغنون فى ترتيبها، ليدلوا على براعتهم، وحذقهم بصناعتهم، ولو كان الأمر فى المعانى ليطرحوا أكثر ذلك فريحوا كذا كثيراً، وأسقطوا عن أنفسهم تبعاً طويلاً.

ودليل آخر، أن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً، وسلساً سهلاً، ومعناه وسطاً، دخل فى جملة الجيد، وجرى مع الرائع النادر.

وإذا كان المعنى صواباً، واللفظ بارداً وفاتراً، والفاتر شر من البارد، كان مستهجنًا ملفوظًا، ومذموماً مردوداً.^(٢٣٣)

[قال أبو هلال]^(٢٣٤): فنقول: إن الكلام ألفاظ تشتمل على معاني تدل عليها ويعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ، لأن المدار بعد على إصابة المعنى، ولأن المعاني تحل من الكلام محل الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة، ومرتبة إحداها على الأخرى معروفة.

ومن عرف ترتيب المعاني واستعمال الألفاظ على وجوها بلغة من اللغات، ثم انتقل إلى لغة أخرى تهيأ له فيها من صنعة الكلام مثل ما تهيأ له في الأولى، ألا ترى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التي رسمها لمن بعده من اللسان الفارسي، فحوّلها إلى اللسان العربي. فلا يكمل لصناعة الكلام إلا من يكمل لإصابة المعنى وتصحيح اللفظ والمعرفة بوجوه الاستعمال.

والمعاني على ضربين:

ضرب يتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدى به فيه، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها. وهذا الضرب ربما يقع عليه عند الخطوب الحادثة، ويتنبه له عند الأمور النازلة الطارئة.

والآخر ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط.

وينبغي أن يطلب الإصابة في جميع ذلك ويتوخى فيه الصورة المقبولة، والعبارة المستحسنة، ولا يتكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه، ولا يغره ابتداعه له، فيسهل نفسه في تهجين صورته، فيذهب حسنه ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد.

والمعاني بعد ذلك على وجوه: منها ما هو مستقيم حسن، نحو قولك: قد رأيت زيداً. ومنها ما هو مستقيم النظم، وهو كذب، مثل قولك: حملت الجبل، وشربت ماء البحر.

ومنها ما هو محال، كقولك: آتيك أمس وأتيتك غداً. وكل محال فاسد، وليس كل

(٢٣٣) كتاب الصناعتين [٦٥].

(٢٣٤) كتاب الصناعتين [٧٦:٧٥].

فاسد محالا، ألا ترى فى قولك: قام زيد فاسد، وليس بمحال. والمحال ما لا يجوز كونه البتة، كقولك: الدنيا فى بيضة. وأما قولك: حملت الجبل وأشباهه فكذب، وليس بمحال، إن جاز أن يزيد الله فى قدرتك فتحمله.

ويجوز أن يكون الكلام الواحد كذباً بمحال، فصار الذى هو الكذب هو المحال بالجمع بينهما، وإن كان لكل واحد منهما معنى على حiale، وذلك لما عقد بعضها ببعض حتى صاراً كلاماً واحداً.

ومنها الغلط، وهو أن تقول: ضربنى زيد، وأنت تريد ضربت زيدا، فغلطت، فإن تعمدت ذلك كان كذباً.

ولللخطأ صور مختلفة نهت على أشياء منها فى هذا الفصل، وبينت وجوهها، وشرحت أبوابها لتقف عليها فتجنبها، كما عرفتكم مواقع الصواب فتعتمدها، وليكون فيما أوردت دلالة على أمثاله مما تركت، ومن لا يعرف الخطأ كان جديراً بالوقوع فيه.



فى حسن الأخذ^(٢٣٥)

ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم - إذا أخذوها - أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويرزوها فى معارض من تأليفهم، ويوردوها فى غير حليتها الأولى، ويزيدوها فى حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها. فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها، ولولا أن القائل يؤدى ما سمع لما كان فى طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين.

وقال أمير المؤمنين على بن أبى طالب رضى الله عنه: لولا أن الكلام يعاد لنفد. وقال بعضهم: كل شئ ثنيته قصر إلا الكلام فإنك إذا ثنيته طال، على أن المعانى مشتركة بين العقلاء، فربما وقع المعنى الجيد للسوقى والنبطى والزنجى، وإنما تتفاضل الناس فى الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها. وقد يقع للمتأخرين معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر.

فليس على أحد فيه عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله، أو أخذه فأفسده. ^(٢٣٦)



(٢٣٥) كتاب الصناعتين [٢٠٢].

(٢٣٦) كتاب الصناعتين [٢٠٣].

كتاب الشعر

أبى على حسين بن عبد الله بن سينا البخارى

هو أبو على حسين بن عبد الله بن سينا، ابن حاكم خاميثان، بالقرب من بخارى، ولد سنة (٩٨٠م) (٣٧٠هـ)، ودرس الطب والفلسفة فى وقت مبكر من حياته، ولما بلغ السابعة عشر من عمره، بدأ ممارسة حرفة الطب فى بلاط حاكم خراسان، واستطاع أن يستغل منصبه فى الاطلاع على مكتبة قصر الحاكم العامرة بكتب أرسطو وغيره، مما قل أن يعرفه أقرانه فى هذا العصر، وتوفى والده وكان ابن سينا لم يتجاوز الثانية والعشرين من عمره، حيث بدأ منذ ذلك الوقت حياته كدارس وباحث جواله، لا يستقر فى مكان إلا بعض الوقت للراحة والهدوء العقلى اللازمين لإنتاجه الفكرى.

ويتضمن إنتاجه الفكرى بالإضافة إلى الفلسفة والطب كافة فروع العلم والمعرفة، وربما لا ينطوى إنتاجه فى كثير منه على قدر أكبر من العمق والأصالة فى البحث، إلا أن سلاسة تعبيره، وقرب تناوله، وسهولة فهمه جعلت أعماله تحدث أثراً فعالاً فى المشرق والمغرب على السواء.

على أن تلخيص ابن سينا لكتاب الشعر الأرسطى يثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن هذا العمل غاية فى الصعوبة. وهو لا يكتفى بالاعتراف بهذه الصعوبة فى آخر فقرات التلخيص، بل يدفعه الشعور بها إلى تخصيص فصل بمثابة المقدمة، حاول أن يقدم فيه للقارئ، بإيجاز أهم الأفكار الأساسية التى ينطوى عليها كتاب الشعر.

وفى إطار هذه المقدمة عينها، قدم ابن سينا مصطلحي «المحاكاة» و«التخييل» وهما يمثلان أهم منجزات النظرية الشعرية عند العرب.

ولكن هذا لا يعنى أن استخدام ابن سينا لمصطلح الشعر نفسه لا يخلو من تناقض، فهو أحياناً يستخدمه بمعنى السمة (السمة الشعرية) التى ينطوى عليها فن الأدب بشكل عام، وأحياناً أخرى يحصره فى إطار النظم، وهو المعنى التقليدى الشائع الاستخدام عند العرب.

وفى الصفحات التالية، نعرض الفصلين الأولين من كتاب الشعر لابن سينا، مع ملاحظة أننا قد حذفنا من نهاية الفصل الأول منهما حديثه عن الأنواع الشعرية عند الإغريق.

الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب «الشفاء»

لأبي علي حسين بن عبد الله بن سينا البخاري

«فصل في الشعر مطلقاً وأصناف الصيغ الشعرية، وأصناف الأشعار اليونانية»

ونقول نحن أولاً: إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر. ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحداً. ولا نظر للمنطقى فى شيء من ذلك إلا فى كونه كلاماً مخيلاً؛ فإن الوزن ينظر فيه: أما بالتحقيق والكلية فصاحب علم الموسيقى، وأما بالتجزئة وبحسب المستعمل عند أمة أمة فصاحب علم العروض. والتقفية ينظر فيها صاحب علم القوافى، وإنما ينظر المنطقى فى الشعر من حيث هو مخيل، والمخيل هو الكلام الذى تدعى له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكرى، سواء كان المقول مصداقاً به أو غير مصدق. فإن كونه مصداقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل: فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه؛ فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة التخيل لا للتصديق. فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً، وربما كان المتقين كذبه مخيلاً.

وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب. لكن الناس أطوع للتخيل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخيل معاً، وربما شغل التخيل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به. والتخيل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه. فالتخيل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أى جانب حال المقول فيه.

والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدينة. وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية. والأغراض المدينة هي في أحد أجناس الأمور الثلاثة، أعني: المشورية والمشاجرية والمنافرية. وتشترك الخطابة والشعر في ذلك، لكن الخطابة تستعمل التصديق، والشعر يستعمل التخيل. والتصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن أن توضع أنواعاً ومواقع. وأما التخيلات والمحاكيات فلا تحصر ولا تحد. وكيف، والمحصور هو المشهور أو القريب! والقريب والمشهور غير كل ذلك المستحسن في الشعر، بل المستحسن في المخترع المبتدع.

والأمور التي تجعل القول مخيلاً: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تردد بين المسموع والمفهوم. — وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحاً من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريباً من غير صنعة إلا غرابة «المحاكاة» والتخيل الذي فيه. وإما أن يكون التعجب منه صادراً عن حيلة في اللفظ أو المعنى إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب والحيلة التركيبية في اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب وأشياء قيلت في «المخاطبة». وكل حيلة فإنما تحدث بنسبة ما بين الأجزاء: إما بمشاكلة، وإما بمخالفة. والمشاكلة إما تامة، وإما ناقصة؛ وكذلك المخالفة: إما تامة، وإما ناقصة. وجميع ذلك إما بحسب اللفظ، وإما بحسب المعنى. والذي بحسب اللفظ: فإما في الألفاظ الناقصة الدلالات، أو العديمة الدلالات كالأدوات والحروف التي هي مقاطع القول؛ وإما في الألفاظ الدالة البسيطة، وإما في الألفاظ المركبة. والذي بحسب المعنى. فإما أن يكون بحسب بسائط المعاني، وإما أن يكون بحسب مركبات المعاني. ولنبداً من القسم الأول، فنقول: إن من الصيغات التي بحسب القسم الأول تشابه أواخر المقاطع وأوائلها، والنظام المسمى المرصع كقوله:

فلا حسمت من بعد فقدانه الظبي ولا كلمت من بعد هجرانه السمر^(٢٣٧)

ومنها تداخل الأدوات ومخالفتها وتشاكلها: «من» و «إلى» من باب المتخالفات،

(٢٣٧) الظبة (بضم ففتح مخفف) حد السيف والسنان والنصل والخنجر. وحسمت: قطعت. كلمت:

جرحت. السمر: يقصد القنا السمر، أي الرماح السمر.

و«من» و«عن» من باب المتشاكلات.

وأما الصيغات التي بحسب القسم الثاني فالتى بالمشاكلة التامة: فهى أن يتكرر فى البيت ألفاظ متفقة التصريف متخالفة الجوهر، أو متفقة الجوهر متخالفة التصريف.

والتي بالمشاكلة الناقصة فإن تكون متقاربة الجوهر، أو متقاربة الجوهر والتصريف: ومثال الأول: العين والغين، ومثال الثانى: الشَّمْلُ والشمال، ومثال الثالث والرابع: الفاره والهارف، أو العظيم والعليم، والصباح والسابع، أو السهاد والسها. — وهذا هو التشاكل الذى فى اللفظ بحسب ما هو لفظ. وقد يكون ذلك فى الألفاظ بحسب المعنى، وهو أن يكون لفظان اشتراهما مترادفين وأحدهما مقولا على مناسب الآخر أو مجانسه واستعمل على غير تلك الجهة، كالكوكب والنجم ويراد به النبات، أو السهم والقوس يراد به الأثر العلوى. — وأما الذى بحسب المخالفة فإذ ليس لفظ من الألفاظ بمخالف للفظ بجهة لفظية، فإذن إن خالف فمعناه ما يخالف وهو المعنى الذى يكون اشتهر له.

فتكون الصيغة التى على هذا السبيل فى ألفاظ أو لفظين يقع أحدهما على شيء، والآخر على ضده أو ما يظن به أنه ضده وينافيه، أو ما يشاكل ضده أو يناسبه ويتصل به، وقد استعمل على غير تلك الجهة، كالسواد التى هى القرى، والبياض والرحمة وجهنم وما جرى مجراه.

وأما الصيغات التى بحسب القسم الثالث فالذى منه بالمشاكلة فإن يكون لفظ مركب من أجزاء ذوات التصريف فى الانفراد وتجتمع منها جملة ذات ترتيب فى التركيب ويقارنه مثله، أو يكون التركيب من ألفاظ لها إحدى الصيغات التى فى البسيطة ويقارنه مثله. — والذى بحسب المخالفة فالذى يكون مخالفة ترتيب الأجزاء بين جملتى قولين مركبين: إما فى أجزاء مشتركة فيهما، أو أجزاء غير مشتركة فيهما.

وأما الصيغات التى بحسب القسم الرابع: أما الذى بحسب المشاكلة التامة فإن يتكرر فى البيت معنى واحد باستعمالات مختلفة؛ وأما الذى بحسب المشاكلة الناقصة فإن يكون هناك معان مفردة متضادة أو متناسبة، كمعنى القوس والسهم، ومعنى الأب والابن. وقد يكون التناسب بتشابه فى النسبة، وقد يكون بجهة الاستعمال، وقد يكون باشتراك فى الحمل، وقد يكون باشتراك فى السم. مثال الأول: الملك والعقل. مثال الثانى: القوس والسهم. مثال الثالث: الطول والعرض. مثال الرابع: الشمس والمطر.

وربما صُرِّح بسبب المشاكلة، وربما لم يصرِّح. وإذا صُرِّح فربما كان بحسب الأمر فى

نفسه، وربما كان بحسب الوضع. والمخالفة إما تامة في الأضداد وما جرى مجراها، وإما ناقصة وهي بين شيء ونظير ضده، أو مناسب ضده، أو بين نظيرين أو مناسبيهما. وربما كانت المخالفة بسبب يذكر، وربما كانت في نفس الأمر.

وأما الذي بحسب القسم الخامس: فأما في المشاكلة فإن يكون معنى مركب من معانٍ وآخر غيره يتشاكل ترتيبهما أو يشتركان في الأجزاء، وأما الذي بالمخالفة فإن يتخالفا في التركيب أو الترتيب بعد الشركة في الأجزاء، أو بلا شركة في الأجزاء: ويدخل في هذه القسمة كقولهم: إما كذا كذا، وإما كذا كذا. والجمع والتفريق كقولهم: أنت وفلان بحرٌّ، لكن أنت للغمارة، وذاك للزعاق^(٢٣٨). وجمع الجملة لتفصيل البيان كقولهم «يُرَجَّى»، «ويتقى»:

يرجى الحيا منه وتخشى الصواعق

فهذه هي عدة الصيغات الشعرية على سبيل الاختصار.

* * *

فصل

في أصناف الأغراض الكلية والمحاكيات الكلية التي للشعر

والآن، فإننا نعبّر عن القدر الذي أمكننا فهمه من التعليم الأول، إذ أكثر ما فيه اقتصاص أشعار ورسوم كانت خاصة بهم، ومتعارفة بينهم يغنيهم تعارفهم إياها عن شرحها وبسطها. وكان لهم - كما أخبرنا به - أنواع معدودة للشعر في أغراض محدودة، ويخص كل غرض وزن.

وكانت لهم عادات في كل نوع خاصة بهم كما للعرب من عادة ذكر الديار والغزل وذكر الفياثي وغير ذلك؛ فيجب أن يكون هذا معلوماً مفروضاً.

فنقول:

قال: أما الكلام في الشعر وأنواع الشعر وخاصة كل واحد منها ووجه لإجادة قرض الأمثال والخرافات الشعرية، وهي الأقاويل المخيلة، وإبانة أجزاء كل نوع بكميته وكيفيته.. فنقول فيه إن كل مثل وخرافة فإما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر؛ وإما على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل، وهو الاستعارة أو المجاز؛ وإما على سبيل التركيب منهما. فإن «المحاكاة» كشيء طبيعي للإنسان، و«المحاكاة» هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي.

ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضاً ويحاكون غيرهم. فمن ذلك ما يصدر عن صناعة، ومن ذلك ما يتبع العادة، وأيضاً من ذلك ما يكون بفعل، ومن ذلك ما يكون بقول.

والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيراً لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك. وبالكلام نفسه، إذا كان مخيلاً محاكياً. وبالوزن، فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر. وربما اجتمعت هذه كلها؛ وربما انفرد الوزن والكلام المخيل: فإن هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض، وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة، ومن إيقاع قد يوجد في المعازف والمزاهر. واللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي

لا توقع عليها الأصابع إذا سويت مناسبة. والإيقاع الذى لا لحن فيه قد يوجد فى الرقص، ولذلك فإن الرقص يتشكل جيداً بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر فى النفس.

وقد تكون أقاويل مثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول.

وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن. فإن الأقاويل الموزونة التى عملها عدة من الفلاسفة ومنهم سقراط، قد وزنت إما بوزن <إيلاجيا > الثالث المؤلف من أربعة عشر رجلاً، وإما بوزن <التروكى الرباعي> المؤلف من ستة عشر رجلاً، وغير ذلك. وكذلك التى ليست بالحقيقة أشعاراً، ولكن أقوالاً تشبه الأشعار، وكالكلام الذى وزنه أنبدقليس وجعله فى الطبيعيات، فإن ذلك ليس فيه من الشعر إلا الوزن. ولا مشاركة بين أنبدقليس وبين أوميرس إلا فى الوزن. وأما ما وقع عليه الوزن من كلام أنبدقليس فأمر طبعية، وما يقع عليه الوزن من كلام أوميرس فأقوال شعرية.

فلذلك ليس كلام أنبدقليس شعراً. وكذلك أيضاً من نظم كلاماً ليس من وزن واحد، بل كل جزء منه ذو وزن آخر فليس ذلك شعراً. ومن الناس من يقول ويغنى به بلحن ذى إيقاع.

وعلى هذا كان شعرهم المسمى ديثورمبى، وأظنه ضرباً من الشعر كان يمدح به لا إنسان بعينه أو طائفة بعينها، بل الأخيار على الإطلاق، وكان يؤلف من أربعة وعشرين رجلاً وهى المقاطع.

وكذلك كان شعرهم الذى يستعمله أصحاب السنن فى تهويل المعاد على النفوس الشريرة، وأظنه الذى يسمى ديقرامى.

وكذلك كان يعمل بطراغوديا وهو المديح الذى يقصد به إنسان حى أو ميت، وكانوا يغنون به غناء فحلاً، وكانوا يتدثون فيذكرون فيه الفضائل والمحاسن ثم ينسبونها إلى واحد. فإن كان ميتاً زادوا فى طول البيت أو فى لحنه نغمات تدل على أنها مراثية ونياحة.

وأما قوموديا وهو ضرب من الشعر يهجو به هجاء مخلوطاً بطنزٍ وسخرية، ويقصد به إنسان، وهو يخالف طراغوديا، بسبب أن طراغوديا يحسن أن يجمع أسباب «المحاكاة» كلها فيه من اللحن والنظم، وقوموديا لا يحسن فيه التلحين، لأن الطنز لا يلائم اللحن.

وكل محاكاة فيما أن يقصد به التحسين، وإما أن يقصد به التقييح، فإن الشيء إنما يحاكي ليحسن أو يقبح. والشعر اليونانى إنما كان يقصد فيه فى أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلاً كاشتغال العرب،

فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال؛ والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه. وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على سبيل الشعر. فلذلك كانت «المحاكاة» الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال. وكل فعل إما قبيح، وإما جميل. ولما اعتادوا محاكاة الأفعال انتقل بعضهم إلى محاكاتها للتشبيه الصرف، لا لتحسين وتقبيح. وكل تشبيه ومحاكاة كان معداً عندهم نحو التقبيح أو لتحسين. وبالجملة المدح أو الذم. وكانوا يفعلون فعل المصورين، فإن المصورين يصورون الملك بصورة حسنة، ويصورون الشيطان بصورة قبيحة. وكذلك من حاول من المصورين أن يصور الأحوال كما يصور أصحاب ماني حال الغضب والرحمة: فإنهم يصورون الغضب بصورة قبيحة، والرحمة بصورة حسنة. وقد كان من الشعراء اليونانيين من يقصد التشبيه للفعل وإن لم يخيل منه قبحاً وحسناً، بل المطابقة فقط.

فظاهر أن فصول التشبيه هذه الثلاثة: التحسين، والتقبيح، والمطابقة، وأن ذلك ليس في الألحان الساذجة، والأوزان الساذجة، ولا في الإيقاع الساذج بل في الكلام.

والمطابقة فصل ثالث يمكن أن يمال بها إلى قبح وأن يمال بها إلى حسن، فكانها محاكاة معدة، مثل من شبه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد، فإن هذه مطابقة يمكن أن تمال إلى الجانبيين: فيقال توثب الأسد الظالم، أو توثب الأسد المقدم، فالأول يكون مهيناً نحو الذم، والثاني يكون مهيناً نحو المدح. فالمطابقة تستحيل إلى تحسين وتقبيح بتضمن شيء زائد، وهذا نمط أوميرس. فأما إذا تركت على حالها ومثالها، كانت مطابقة فقط. وكل هذه المحاكيات الثلاث إنما هي على الوجوه الثلاثة المذكورة سالفاً. فكان بعض الشعراء يحاكي واحدة فقط، وبعضهم يحاكي كليهما: أعني الفضائل والقبائح، ثم ذكر عادات كانت لهم في ذلك.

فهذه هي فصول «المحاكاة»، ومن جهة ما يقصد بـ«المحاكاة»: وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه، واستعارة، وتركيب. وأما الأغراض فثلاثة: تحسين، وتقبيح، ومطابقة.

ابن رشيق القيروانى

كتاب العمدة

مقدمة

هو أبو على بن الحسين بن على بن رشيق الأزدي القيروانى، ولد لأسرة تعمل بحرفة الصياغة سنة (١٠٠٠م) (٣٩٠هـ) أو سنة (٩٨٠م) (٣٧٠هـ) طبقاً لبعض المصادر، بالمحمدية، ثم انتقل سنة (١٠١٦م) (٤٠٧هـ) إلى قيروان، حيث التحق بالأمير المعز بن باديس وكان الفضل في ذلك يرجع إلى مدحه إياه، ولما حاول الأمير المعز الاستقلال عن الدولة الفاطمية سنة (١٠٥١م) (٤٤٣هـ) أرسل الخليفة الفاطمي إليه أناساً من قبائل بني هلال، فهدموا وخربوا القيروان تماماً، وفراراً من ذلك، هرب ابن رشيق إلى صقلية، حيث استقر هناك حتى وفاته سنة (١٠٦٤م) (٤٥٦هـ) أو (١٠٧٠م) (٤٦٢هـ) طبقاً لبعض المصادر.

ومن أهم كتب ابن رشيق قاطبة كتاب «العمدة» في صناعة الشعر، وقد ظل هذا الكتاب يلقي الاستحسان لقرون عديدة كما يظهر من كثرة الاستشهادات المقتبسة منه في كثير من كتب النقد الأدبي التي صنفت بعد ذلك، وقد قال عنه ابن خلدون في مقدمته الشهيرة: «وبالجملة، فهذه الصناعة وتعلمها مستوفى في كتاب العمدة لابن رشيق، وقد ذكرنا منها ما حضرنا بحسب الجهد. ومن أراد استيفاء ذلك فعليه بذلك الكتاب ففيه البغية من ذلك». (المقدمة ١١٠٨، دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٦٠).

وعلى الرغم من ما يتميز به الكتاب من مدخله البلاغى إلى الشعر، وما ينطوى عليه من أهمية دراسة الظواهر البلاغية، إلا أن ابن رشيق يقدم في هذا الكتاب أيضاً عدداً من الملاحظات الجديرة بالاهتمام، والتي تستحق أن نعرضها هنا.

من كتاب العمدة لابن رشيقي

باب في فضل الشعر^(٢٣٩)

العرب أفضل الأمم، وحكمتها أشرف الحكم، كفضل اللسان على اليد، والبعد عن امتهان الجسد، إذ خروج الحكمة عن الذات، بمشاركة الآلات، إذ لا بد للإنسان من أن يكون تولى ذلك بنفسه، أو احتاج فيه إلى آلة أو معين من جنسه.

وكلام العرب نوعان: منظوم، ومثثور. ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة، ومتوسطة، ورديفة، فإذا اتفق الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة، ولم يكن لإحدهما فضل على الأخرى - كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية، لأن كل منظوم أحسن من كل مثثور من جنسه في معترف العادة، ألا ترى أن الدر - وهو أخو اللفظ ونسيجه، وإليه يقاس، وبه يشبه - إذا كان مثثوراً لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي له كسب، ومن أجله انتخب، وإن كان أعلى قدراً وأغنى شئاً، فإذا نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وكذلك اللفظ إذا كان مثثوراً تبدد في الأسماع، وتدرج عن الطباغ، ولم تستقر منه إلا المفردة في اللفظ وإن كانت أجمله، والواحد من الألف، وعسى أن لا تكون أفضله، فإن كانت هي اليتيمة المعروفة، والفريدة الموصوفة، فكم في سقط الشعر من أمثالها، ونظرائها لا يعبا به، ولا ينظر إليه، فإذا أخذه سلك الوزن، وعقد القافية، تألفت أشتاته، وازدوجت فرائضه وبناته، واتخذة اللابس جمالاً، والمدخر مالاً، فصار قرطة الآذان، وقلائد الأعناق، وأمانى النفوس، وأكاليل الرءوس، يقلب بالأكلسن، ويخبأ في القلوب، مصوناً باللب، ممنوعاً من السرقة والغصب.

وقد اجتمع الناس على أن المثثور في كلامهم أكثر، وأقل جيداً محفوظاً، وأن الشعر أقل، وأكثر جيداً محفوظاً، لأن في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب به جيد المثثور. وكان الكلام كله مثثور فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقهم، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحاتها الأجواد، لتزه أنفاسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعراً، لأنهم شعروا به، أي: فطنوا.

وقيل: ما تكلمت به العرب من جيد المنشور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنشور عُشره، ولا ضاع من الموزون عُشره.

ولعل بعض الكتاب المنتصرين للنثر، الطاعنين على الشعر، يحتج بأن القرآن كلام الله تعالى المنشور، وأن النبي ﷺ غير شاعر، لقول الله تعالى: ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ...﴾ [يس: ٦٩] ويرى أنه قد أبلغ في الحجة، وبلغ في الحاجة، والذي عليه في ذلك أكثر مما له، لأن الله تعالى إنما بعث رسوله أمياً غير شاعر إلى قوم يعلمون منه حقيقة ذلك، حين استوت الفصاحة، واشتهرت البلاغة، آية للنبوة، وحجة على الخلق، وإعجازاً للمتعاطين، وجعله منشوراً ليكون أظهر برهاناً لفضله على الشعر الذي من عادة صاحبه أن يكون قادراً على ما يحبه من الكلام، وتحذئ جميع الناس من شاعر وغيره بعمل مثله فأعجزهم ذلك، كما قال الله تعالى: (قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لن يأتوا بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً) فكما أن القرآن أعجز الشعراء وليس بشعر، كذلك أعجز الخطباء وليس بخطبة، والمترسلين وليس بترسل، وإعجازه الشعراء أشد برهاناً، ألا ترى كيف نسبوا النبي ﷺ إلى الشعر لما غلبوا وتبين عجزهم؟ فقالوا: هو شاعر، لما في قلوبهم من هيئة الشعر وفخامته، وانه يقع منه مالا يُلْحَق، والمنثور ليس كذلك، فمن هنا قال الله تبارك وتعالى: ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ﴾ [يس: ٦٩] أى: لتقوم عليكم الحجة، ويصح قبلكم الدليل، ويشهد لذلك رواية يونس عن الزهري أنه قال: معناه مالذي علمناه شعراً؟ وما ينبغي له أن يبلغ عنا شعراً. وقال غيره: أراد وما ينبغي له أن يبلغ عنا مالم نعلمه، أى: ليس هو ممن يفعل ذلك، لأماته ومشهور صدقه. ولو أن كون النبي ﷺ غير شاعرٍ غَضَّ من الشعر لكانت أميته غَضاً من الكتابة، وهذا أظهر من أن يخفى على أحد.

واحتج بعضهم بأن الشعراء أبداً يخدمون الكتاب، ولا تجد كاتباً يخدم شاعراً، وقد غُمِّيت عليهم الأنباء، وإنما ذلك لأنَّ الشاعر واثق بنفسه، مُدِلٌّ بما عنده على الكاتب والملك، فهو يطلب مافى أيديهما ويأخذه، والكاتب بأى آية يَفْضُلُ الشاعر فيرجو ما فى يده؟ وإنما صناعته فضلة عن صناعته، على أن يكون كاتب بلاغة، فأما كاتب الخدمة فى القانون وما شاكله فصانع مستأجر، مع أنه قد كان لأبى تمام والبحترى قَهَّارمة وكتاب، وكان من عميان الشعراء كتاب أزمة كبشار وأبى على البصير، وكان ابن الرومى من أكبر كتاب الدواوين، فغلب عليه الشعر، لأنه غلاب.. وكما تجد من يمدح السوق فى الشعراء فكذلك تجد للسوق كتاباً، وللتجار الباعة، فى زمننا هذا وقبله.

ولم أهجم بهذا الرد، وأورد هذه الحجة، لولا أن السيد - أبقاه الله - قد جمع النوعين، وحاز الفضيلتين، فهما نقطتان من بحر، وتوَارَتَانِ من زهره، وسيرد في أضعاف هذا الكتاب من أشعاره ما يكون دليلاً على صدق ما قلته، إن شاء الله تعالى.

ومن فضل الشعر أن الشاعر يخاطب الملك باسمه، وينسبه إلى أمه، ويخاطبه بالكاف كما يخاطب أقل السوق، فلا ينكر ذلك عليه، بل يراه أَوْكَدَ في المدح، وأعظم اشتهاً للممدوح، كل ذلك حرص على الشعر، ورغبة فيه، ولبقائه على مر الدهور واختلاف العصور، والكتاب لا يفعل ذلك إلا أن يفعله منظوماً غير منشور، وهذه مزية ظاهرة وفضل بين.

ومن فضائله أن الكذب - الذي اجتمع الناس على قبحه - حَسَنٌ فيه، وحسبك ما حَسَنَ الكذب، واغفر له قبحه، فقد أوعد رسول الله ﷺ كَعْبَ بن زهير لما أرسل إلى أخيه بُحَيْرٍ ينهيه عن الإسلام، وذكر النبي ﷺ بما أحفظه، فأرسل إليه أخوه «ويحك! إن النبي ﷺ أوعدك لما بلغه عنك، وقد كان أوعد رجالاً بمكة ممن كان يهجوهم ويؤذيه فقتلهم - يعني ابن خَطَلٍ وابن ضُبَابَةَ - وإن من بقي من شعراء قريش كابن الزَّبْعَرَى وهبيرة بن أبي وهب قد هربوا في كل وجه، فإن كانت في نفسك حاجة فطِرْ إلى رسول الله ﷺ، فإنه لا يقتل من جاء تائباً، وإلا فانج إلى نجائك، فإنه والله قاتلك، فضاقت به الأرض، فأتى إلى رسول الله ﷺ متكرراً، فلما صَلَّى النبي ﷺ صلاة الفجر وضع كعب يده في يد رسول الله ﷺ ثم قال: يا رسول الله، إن كعب بن زهير قد أتى مستأمناً تائباً، أفتؤمنه فأتيتك به؟ قال: هو آمن، فَحَسَرَ كعب عن وجهه وقال: بأبي أنت وأمي يا رسول الله [هذا] مكان العائذ بك، أنا كعب بن زهير، فأمنه رسول الله ﷺ، وأنشد كعب قصيدته التي أوحا:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيم إثرها لم يفد مكبول

يقول فيها بعد تغزله وذكره شدة خوفه ووجله:

أنبت أن رسول الله أوعدني والعفو عند رسول الله مأمول
مهلاً هداك الذي أعطاك نافلة الـ قرآن فيه مواعيط وتفصيل
لأأخذني بأقوال الوشاة فلم أذنب، ولو كثرت في الأقاويل

فلم ينكر عليه النبي ﷺ قوله، وما كان ليوعده على باطل، بل تجاوز عنه ووهب له برده، فاشتراها منه معاوية بثلاثين ألف درهم. وقال العتيبي بعشرين ألفاً، وهي التي

يتوارثها الخلفاء يلبسونها في الجمع والعياد تبركا بها.

وذكر جماعة - منهم عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي الشاعر - أنه أعطاه مع البردة مائة من الإبل، فقال: وقال الأحوص يُذَكِّرُ عمر بن عبد العزيز عطية رسول الله ﷺ كعباً، وقد توقف في عطاء الشعراء:

وقبلك ما أعطى هنيئة جلة على الشعر كعباً من سديس وبازل
رسول الإله المستضاء بنوره عليه السلام بالضحى والأصائل
واعتذر حسان بن ثابت من قوله في الإفاك بقوله لعائشة رضي الله عنها في أبيات مدحها بها:

حصان رزان ما تُزَنُّ بريئة وتصبحُ غرثى من لحوم الغوافل
يقول فيها:

فإن كنت قد قلت الذي قد زعمتم فلا رفعت سوطى إلى أناملى
ثم يقول:

فإن الذى قد قيل ليس بلائط^(٢٤٠) ولكنه قول امرئ بى ماحل
فاعتذر كما تراه مغالطاً فى شئٍ نَفَذَ فيه حكم رسول الله ﷺ بالحدِّ، وزعم أن ذلك قول امرئ ماحل، أى: مُكَايِد، فلم يعاقب لما يرون من استخفاف كذب الشاعر، وأنه يحتج به ولا يحتج عليه.
وسئل أحد المتقدمين عن الشعراء فقال: ما ظنك بقوم الاقتصاد محمود إلا منهم، والكذب مذموم إلا فيهم.

حكى أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين النيسابورى أن كعب الأبحار قال له عمر بن الخطاب وقد ذكر الشعر: يا كعب، هل تجد للشعراء ذكراً فى التوراة؟ فقال كعب: أجد فى التوراة قوماً من ولد إسماعيل، أناجيلهم فى صدورهم ينطقون بالحكمة، ويضربون الأمثال، لا نعلمهم إلا العرب.

وقيل: ليس لأحد من الناس أن يُطْرَى نفسه ويمدحها، فى غير منافرة، إلا أن يكون شاعراً، فإن ذلك جائز له فى الشعر، غير مَعِيْبٍ عليه.

وقال بعضهم - وأظنه أبا العباس الناشئ العلم عند الفلاسفة ثلاث طبقات: أعلى،

وهو ما غاب عن الحواس فأدرك بالعقل أو القياس، وأوسط، وهو علم الآداب النفسية التي أظهرها العقل من الأشياء الطبيعية كالأعداد والمساحات وصناعة التنجيم وصناعة اللحون، وأسفل، وهو العلم بالأشياء الجزئية والأشخاص الجسمية، فوجب إذا كانت العلوم أفضلها مالم تشارك فيه الجسوم - أن يكون أفضل الصناعات مالم تشارك فيه الآلات. وإذا كانت اللحون عند الفلاسفة أعظم أركان العمل الذي هو أحد قسمي الفلسفة وجدنا الشعر أقدم من لحنه لاحالة، فكان أعظم من الذي هو أعظم أركان الفلسفة، والفلسفة عندهم علم وعمل. وهذا معنى الكلام المنقول عنه مختصراً وليس نصاً. فإن قيل في الشعر: أنه سبب التكفف، وأخذ الأعراض، وما أشبه ذلك، لم يلحقه من ذلك إلا ما يلحق المنشور.

ومن فضائله أن اليونانيين إنما كانت أشعارهم تقييد العلوم والأشياء النفسية والطبيعية التي يخشى ذهائها، فكيف ظنك بالعرب الذي هو فخرها العظيم وقسطاسها المستقيم. وزعم صاحب الموسيقى أن الذ الملاذ كلها اللحن، ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لا محالة، مع أن صنعة صاحب الألحان واضحة من قدره، مستخدمة له، نازلة به، مُسْقِطة لمروءته، ورتبة الشاعر لا مهانة فيها عليه، بل تكسبه مهابة العلم، وتكسوه جلالة الحكمة.

فأما قيامه وجلوس صاحب اللحون فلأن هذا متشوّف إليه، يحب إسماع مَنْ بحضرته أجمعين، بغير آلة ولا مُعِين، ولا يمكنه ذلك إلا قائماً أو مشرفاً، وليدل على نفسه، ويُعلم أنه المتكلم دون غيره، وكذلك الخطيب، وصاحب اللحون لا يمكنه القيام لما في حجره كرامة منه على القوم، على أن منهم مَنْ كان يقوم بالدف والمزهر.

وقد قال النبي ﷺ: «إن من البيان لسحراً، وإن من الشعر لحكماً» وقيل «لحكمة». فقرن البيان بالسحر فصاحة منه ﷺ، وجعل من الشعر حكماً، لأن السحر يخيل للإنسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه، وكذلك البيان يتصور فيه الحق بصورة الباطل، والباطل بصورة الحق، لرقه معناه، ولطف موقعه، وأبلغ البيانين عند العلماء الشعر بلا مدافعة، وقال رؤية:

لقد خشيت أن تكون ساحراً راوية مَراً ومَراً شاعراً
فقرن الشعر أيضاً بالسحر لتلك العلة ويروى أيضاً لقد حسنت بسين مضمومة غير معجمة والنون والتاء مفتوحة.

وإنما سمي الشاعر شاعراً، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليدٌ معني ولا اختراعه، أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرّف معني إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير. (٢٤١)

الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حدُّ الشعر، لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي ﷺ، وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر. (٢٤٢)



(٢٤١) من كتاب العمدة: لابن رشيق [١١٦].

(٢٤٢) من كتاب العمدة: لابن رشيق [١١٩ : ١٢٠].

باب في اللفظ والمعنى (٢٤٣)

اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهُجْنَةً عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العَرَجِ والشَّلَلِ والعَوَرِ وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ، وَجَرَّيْهِ فيه على غير الواجب، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح، فإن اختل المعنى كله فسد بقى اللفظ مَوَاتاً لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شئ فى رأى العين، إلا أنه لا يتنفع به ولا يفيد فائدة، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى، لأننا لا نجد روحاً فى غير جسم البتة..

ثم للناس فيما بعد آراء ومذاهب: منهم من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله غايته ووُكْدَه، وهم فرق: قومٌ يذهبون إلى فخامة الكلام وجَزَالَتِهِ، على مذهب العرب من غير تصنع، كقول بشار:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما
إذا ما أعرنا سيداً من قبيلة ذرى منبر صلى علينا وسلم

وهذا النوع أدل على القوة، وأشبه بما وقع فيه من موضع الافتخار، وكذلك ما مدح به الملوك يجب أن يكون من هذا النحو.

وفرقة أصحاب جلبة وقعقة بلا طائل معنى إلا القليل النادر: كأبي القاسم بن هانئ ومن جرى مجراه، فإنه يقول أول مذهبه:

أصاحت فقالت: وقع أجرد شيطم وشامت فقالت: لمع أبيض مخذم
وما ذعرت إلا لجرس حليها ولا رمقت إلا بُرى فى مخدَم

وليس تحت هذا كله إلا الفساد وخلاف المراد، ما الذى يفيدنا أن تكون هذه المنسوب بها ليست حليها فتوهمته بعد الإصاحبة والرَّمَقِ وَقَعَ فرس أو لمع سيف؟ غير أنها

مغزوة في دارها، أو جاهلة بما حملته من زينتها، ولم يخف عنا مراده أنها كانت تترقبه!! فما هذا كله؟ وكانت عند أبي القاسم مع طبعه صنعة، فإذا أخذ في الحلاوة والرقعة، وعمل بطبعه وعلى سجيته، أشبه الناس، ودخل في جملة الفضلاء، وإذا تكلف الفخامة، وسلك طريق الصنعة أضرب بنفسه، وأتعب سامع شعره. ويقع له من الكلام المصنوع والمطبوع في الأحايين أشياء جديدة، كقوله في المطبوع يصف شجعاناً:

لا يأكل السرحان شلو عقيرهم مما عليه من القنى المتكسر
«العقير» ههنا منهم، أى: لم يمت لشجاعته حتى تحطم عليه من الرماح مالا يصل معه الذئب إليه كثرة، ولو كان العقير هو الذى عقروه هم لكان البيت هجواً، لأنه كان يصفهم بالضعف والتكاثر على واحد. وقوله فى المصنوع:

وجنيتهم شمر الوقائع يانعاً بالنضر من ورق الحديد الأخضر
فهذا كله جيد بديع، وقد زاد فيه على قول البحترى:
حملت حمائله القديمة بقلّة من عهد عاد غضة لم تذبل
ويروى: من عهد تبع.

ومنهم من ذهب إلى سهولة اللفظ فعنى بها، واغتفر له فيها الركاقة واللين المفرط: كأبي العتاهية، وعباس بن الأحنف، ومن تابعهما، وهم يرون الغاية قول أبي العتاهية:

يا إخوتى إن الهوى قاتلى	فيسروا الأكفان من عاجل
ولا تلوموا فى اتباع الهوى	فإننى فى شغل شاغل
عيني على عتبة منهلة	بدمعها المنسكب السائل
يا من رأى قبلى قتيلاً بكى	من شدة الوجد على القاتل
بسطت كفى نحوكم سائلاً	ماذا تردون على السائل؟
إن لم تنيلوه فقولوا له	قولاً جميلاً بدل النائل
أو كتتم العام على عسرة	منه فمنوه إلى قابل

وقد ذكر أن أبا العتاهية وأبا نواس والحسين بن الضحاك الخليل اجتمعوا يوماً، فقال أبو نواس: لينشد كل واحد منكم قصيدة لنفسه فى مراده من غير مدح ولا هجاء، فأنشد أبو العتاهية هذه القصيدة، فسمّا له وامتنعا من الإنشاد بعده، وقالوا له: أما مع سهولة هذه الألفاظ، وملاحة هذا القصد، وحسن هذه الإشارات، فلا ننشد شيئاً، وذلك فى بابه من

الغزل جيد أيضاً لا يفضلُه غيره.

ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته، ولا يبالى حيث وقع من هُجْنه اللفظ وقبحه وخشونته: كابن الرومى، وأبى الطيب، ومن شاكلهما: هؤلاء المطبوعون، فأما المتصنعون فسيرد عليك ذكرهم إن شاء الله تعالى.

وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى، سمعتُ بعض الخذاق يقول: قال العلماء: اللفظ أغلى من المعنى شئاً، وأعظم قيمة، وأعز مطلباً، فإن المعانى موجودة فى طباع الناس، يستوى الجاهل فيها والخذاق، ولكن العمل على جودة الألفاظ، وحسن السبك، وصحة التأليف، ألا ترى لو أن رجلاً أراد فى المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه فى الجود بالغيث والبحر، وفى الإقدام بالأسد، وفى المضاء بالسيف، وفى العزم بالسيل، وفى الحسن بالشمس، فإن لم يحسن تركيب هذه المعانى فى أحسن حُلّاها من اللفظ الجيد الجامع للركة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قَدْر.

وبعضهم - وأظنه ابن وكيع - مثل المعنى بالصورة، واللفظ بالكسوة، فإن لم تقابل القصور الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها، وتضاءلت فى عين مبصرها.

وقال عبد الكريم - وكان يؤثر اللفظ على المعنى كثيراً فى شعره وتأليفه: الكلام الجزل أغنى عن المعانى اللطيفة [من المعانى اللطيفة] عن الكلام الجزل... وإنما حكاها ونقله نقلاً عن روى عنه النحاس.

ومن كلام عبد الكريم: قال بعض الخذاق: المعنى مثال، واللفظ حَذْوٌ، والحَذْوُ يتبع المثال، فيتغير بتغيره، ويثبت بثباته.



(٧)

ابن سنان الخفاجي

سر الفصاحة

مقدمة

هو أبو محمد بن عبد الله بن سنان الخفاجي، ولد لأسرة شريفة حوالي سنة (١٠٣٠م) (٤٢١هـ)، وعاش في منطقة حلب، ويبدو أنه لعب دوراً هاماً في الصراعات التي ملأت الحياة السياسية لهذه المنطقة.

وفي سنة (١٠٦١م) (٤٥٣هـ) أُوْدِ إلى القسطنطينية كمبعوث لإمارة حلب، وبعد ذلك بفترة عين حاكماً لما يعرف بقلعة عزاز، من قِبَل محمود بن نصر، ولكنه سرعان ما حاول الاستقلال عنه، وبعد أن دعاه ابن نصر إلى الدخول في طاعته، اغتاله بالسّم سنة (١٠٧٣م) (٤٦٦هـ) وذلك عن طريق وزيره أبي نصر محمد، الذي كانت تربطه بابن سنان علاقة صداقة حميمة.

ويرجع الفضل في شهرة ابن سنان الأدبية إلى كونه شاعراً من جهة، وإلى كتابه الذي صنفه في البلاغة الشعرية «سر الفصاحة» من جهة أخرى، والذي سوف نعرض منه النص التالي، ويبدو أن التعليم الذي تلقاه ابن سنان من النمط المعتاد بالنسبة لفترة الشباب، حيث أنه أظهر بصيرة نافذة في الشعر، ولا نعرف من أساتذته إلا واحداً فقط، وهو أبو العلاء المعري، الغنى عن التعريف.

على أن ابن سنان كان على علم تام بكتاب قدامة الذي صنفه في النقد الأدبي، كما يبدو من استشاده بنصوصه، أما أرسطو، فلم يذكره إلا مرة واحدة، وبالتحديد بوصفه صاحب المنطق، على الرغم من أنه يستخدم منهجاً تحليلياً، يعتبر جزءاً من المدرسة الأرسطية، وليس لابن سنان أتباع وإن كان يعد ابن الأثير من أتباعه، وأعنى به ضياء الدين، صاحب كتاب المثل السائر، وهو أخو ابن الأثير، المؤرخ المعروف.

ويمكن فهم كتاب سر الفصاحة بصورة تقليدية، بوصفه يتدرج من اللفظ بالكلام المركب وهكذا حتى ينتهي إلى الفصاحة، كما يمكن أن نلمس نفس التدرج التصاعدي في مستوى آخر يبدأ من الأصوات، مفردة ثم مركبة، وانتهاءً بالمعاني التي تنطوي عليها الكلمات ذاتها.

وعلى الرغم من الأخطاء التي تنطوى عليها المبادئ الأساسية التي تعتمد عليها نظريته اللغوية، وكذلك الأخطاء التي تكمن في تصنيف عمله ككل، إلا أنه يقدم أمثلة مثيرة للاهتمام تنتمي إلى المدرسة التقليدية في تحليل الشعر، ويتعين على المرء أن يلاحظ، من خلال الفصل الذي أفرده للشعر أن الشعر عنده لا يتعدى النظم، كما أن المعنى لا يعدو أن يكون المحتوى الأساسي الذي تنطوى عليه الكلمة أو الجملة، وليس التصور أو المفهوم الشعري ذاته، ومن الجدير بالذكر أيضاً في هذا السياق أن نشير إلى مفهوم ابن سنان للشعر بأنه رفاهية فنية لا غناء فيها.

من كتاب سر الفصاحة

الكلام في الألفاظ المؤلفة

إن كل صناعة من الصناعات فكما لها بخمسة أشياء على ما ذكره الحكماء، الموضوع، وهو الخشب في صناعة النجارة، والصانع، وهو النجار، والصورة وهي كالترتيب المخصوص إن كان المصنوع كرسيًا، والآلة مثل المنشار والقذوم وما يجرى مجراهما، والغرض وهو أن يقصد على هذا المثال الجلوس فوق ما يصنعه .

وإذا كان الأمر على هذا ولا تمكن المنازعة فيه وكان تأليف الكلام المخصوص صناعة وجب أن نعتبر فيها هذه الأقسام. فنقول: إن الموضوع هو الكلام المؤلف من الأصوات على ما قدمته. وقد ذكرت فيه ما يقنع طالب هذا العلم وشرحت من حال اللفظة بانفرادها وما يحسن فيها ويقبح ما اعتمدت في تلخيصه وإيضاحه على أنني لم أرجع فيه إلى كتاب مؤلف ولا قول يروى ولا وجدت ما ذكرته مجموعاً في مكان، وإنما عرفته بالدربة وتأمل أشعار الناس وما نبه أهل العلم في إثباتها ولهذا لست أدعى السلامة من الخلل ولا العصمة من الزلل وأعترف بالتقصير وأسأل من ينظر في كتابي هذا بسط عذري والصفح عما لعله يثيره على ؛ فإنني سلكت فيه مسلكاً صعباً وألفت منه تأليفاً مقتضباً يجب على المنصف الإعراض عما يجدنني أشير فيه إلى التجاوز عنه والتغمد له.

فأما الصانع المؤلف فهو الذي ينظم الكلام بعضه مع بعض كالشاعر والكاظم وغيرهما، وسأذكر بعون الله في موضع من هذا الكتاب ما يفتقر المؤلف إلى معرفته ويحتاج إلى علمه. وأما الصورة فهي كالفضل للكاظم والبيت للشاعر وما جرى مجراهما وأما الآلة فأقرب ما قيل فيها إنها طبع هذا الناظم والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك ولهذا لا يمكن أحداً أن يعلم الشعر من لا طبع له وإن جهد في ذلك لأن الآلة التي يتوصل بها غير مقدورة لمخلوق.

ويمكن تعلم سائر الصناعات لوجود كل ما يحتاج إليه من آلاتها. وأما الغرض فبحسب الكلام المؤلف فإن كان مدحاً كان الغرض به قولاً ينبئ عن عظم حال الممدوح، وإن كان هجواً فبالضد، وعلى هذا القياس كل ما يؤلف وإذا تأملته وجدته كذلك. وقد ذهب أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب إلى أن المعاني في صناعة تعلم الكلام موضوع لها وذكر ذلك في كتابه الموسوم بنقد الشعر وقال في كتابه في الخراج وصناعة

الكتابة عند كلامه على البلاغة إن اللغة تجرى مجرى الموضوع لصناعة البلاغة وهذا القولان على ما تراه مختلفان والصحيح منهما ما قدمناه وذكره في كتابه الخراج.

ويجب أن يقال له إذا ذهب إلى أن المعاني هي الموضوع خبرنا عن الألفاظ التي أخذها هذا الصانع المؤلف فألفها إذا لم تكن عندك موضوعاً لصناعة فما منزلتها من الأقسام التي اعتبرها الحكماء في كل صناعة؟ والتأمل قاضٌ بصحتها ونحن نرى الألفاظ تأثيرها في هذه الصناعة التي كلا منا عليها تأثير بين في الحسن والقبح ولا يجوز أن تكون مع هذه العلة الوكيدة غريبة منها، فإن قلت: إنها الآلة، قلنا لك: وأي صناعة من الصناعات تصاحبها الآلة بعد فراغ الصانع منها حتى تصير أصلاً والمصنوع تابعاً لها؟ فإننا نجد الألفاظ على هذه الصفة فبطل هذا الوجه أن تكون آلة. وفساد أن تكون الألفاظ هي الصانع المؤلف أو الصورة المصنوعة أو الغرض المقصود ظاهر لا يخفى على أحد. فمتى أخرجت الألفاظ من أن تكون موضوعاً لصناعة التأليف أخرجتها من جملة الأقسام المعتمدة في كل صناعة ونحن نجد تعلقها ظاهراً. فإن قال لنا ما تقولون أتم في المعاني مع أن علقته أيضاً وكيدة؟ قلنا: المعاني وتأليف الألفاظ هي صناعة هذا الصانع التي أظهرها في الموضوع وهي التي تكمل الأقسام المذكورة، فأما الألفاظ فليست من عمله وإنما له منها تأليف بعضها من بعض حسب. وقد وقفت في بعض المواضع على كلام في هذه الصناعة لا أعلم الآن صاحبه قدامة أو غيره - لأني قد أنسيت الكتاب الذي وجدته فيه - يدل على أن الألفاظ موضوع كما قلنا إلا أنه يدعي أن الناظم متى ألف لفظة رديئة فليس ذلك بعيبٍ عليه كما أن النجار إذا صنع كرسيّاً من خشب رديء فليس بعيب في صناعته وقد أحكمتها، وكون الموضوع الذي هو الخشب رديئاً. وهذا الذي ذكره هذا القائل فاسد وذلك أن النجار يعاب إذا كان قليل البصيرة بموضوع صناعته ولو تمكن من عمل ذلك الكرسي الذي مثل به من خشب مرضى فعدل عنه إلى خشب رديء جهلاً منه بالمختار من هذا الجنس كان معيياً عند أهل صناعته.

وإنما يتوجه له العذر إذا سلم إليه خشب رديء لتظهر صناعته فيه فإنه عند ذلك لا يعاب لأجل الخشب، فأما ناظم الكلام فقادر على اختيار موضوعه غير محذور عليه تأليف ما يؤثره منه فمتى عدل عن ذكر جهلاً أو تسميحاً توجه الإنكار واللوم عليه وكان أهلاً له وجديراً به، على أن كلامنا في الصورة نفسها ولا شبهة في قبح صورة الكرسي المصنوع من رديء الخشب وإن كان النجار قد أحكم عمله.

فصل في ذكر الفرق بين المنظوم والمنثور وما يقال في تفضيل أحدهما على الآخر

أما حد النشر: فهو حد الكلام الذي ذكرناه في هذا الكتاب، وأما حد الشعر فهو كلام موزون مقفى يدل على معنى. وقلنا: كلام ليدل على جنسه. وقلنا: موزون لنفرق بينه وبين الكلام المنثور الذي ليس بموزون. وقلنا: مقفى لنفرق بينه وبين المؤلف الموزون الذي لا قوافي له. وقلنا: يدل على معنى لنحترز من المؤلف بالقوافي الموزون الذي لا يدل على معنى.

وسمى شعراً من قولهم: شعرت بمعنى فطنت، والشعر الفطنة كأن الشاعر عندهم قد فطن لتأليف الكلام، وإذا كان هذا مفهوماً فأقل ما يقع عليه اسم الشعر بيتان لأن التقفية لا تمكن في أقل منهما، ولا تصح في البيت الواحد، لأنها مأخوذة من قفوت الشيء إذا تلوته، وقد ذهب العروضيون إلى أن أقل ما يطلق عليه اسم الشعر ثلاث أبيات. وليس الأمر على ما ذهبوا إليه لأن الحد الصحيح قد ذكرناه وهو يدل على أن البيتين شعر، فأما اعتلال بعضهم بأن البيتين قد يتفقان في كلام لا يقصد قائله الشعر ولا يتفق ثلاثة أبيات فيما لا يقصد مؤلفه الشعر فاعتلال فاسد، لأنه إن كان يريد بالبيتين مثل قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ بسقط اللوى بين الدخول فحوُمِلَ
فتوضح فالمقراة لم يعف رسها لما نسجته من جنوب وشمالٍ

فذلك لا يتفق إلا في كلام يقصد به الشعر، وإن كان يريد بالبيتين مثل ما استشهد به من قول العامة: زمارة مليحة بقطعة صحيحة. فقد يتفق من هذا الجنس ثلاثة أبيات في كلام لا يقصد به الشعر، فالذى ذكره دعوى لا دليل عليها. وإذا كان هذا بيتاً فالفرق بين الشعر والنثر بالوزن على كل حال، وبالتقفية إن لم يكن المنثور مسجوعاً على طريق القوافي الشعرية، والوزن هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض. أما الذوق فالأمر يرجع إلى الحس وأما العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان فمتى عمل شاعر شيئاً لا يشهد بصحته الذوق وكانت العرب قد عملت مثله جاز له ذلك كما ساع له أن يتكلم بلغتهم. فأما إذا خرج عن الحس وأوزان العرب فليس بصحيح ولا جائز لأنه لا يرجع إلى أمر يسوغه والذوق مقدم على العروض فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه، ولكن قد يفسد فيه بعض ما يصح بالعروض على

المعنى الذى ذكرناه كالزحافات المروية فى أشعار العرب المذكورة فى كتب العروض، وهو الأصل الذى عملت العرب الأول عليه. وإنما العروض استقراء الأوزان حدث بعد ذلك بزمان طويل.

وأما التفضيل بين النظم والنثر فالذى يصلح أن يقوله من يفضل النظم أن الوزن يحسن الشعر، ويحصل للكلام به من الرونق ما لا يكون بالكلام المنشور، ويحدث عليه من الطرب فى إمكان التلحين والغناء به ما لا يكون للكلام المنشور، وهذه العلة ساغ حفظه أكثر من حفظ المنشور، حتى لو اعتبرت أكثر الناس لم تجد فيهم من يحفظ فصلاً من رسالة غير القليل. ولا تجد فيهم من لا يحفظ البيت أو القطعة إلا اليسير، وولولا ما انفرد به من الوزن الذى تميل إليه النفوس بالطبع لم يكن لذلك وجه ولا سبب.

ونقول إن الشعر يدخل فى جميع الأغراض كالنسيب والمديح والذم والوصف والعتب، والنثر لا يدخل فى جميع ذلك فإن التشبيب لا يحسن فى غير الشعر وكذلك غيره من الأغراض، وما صلح لجميع ضروب الكلام وصنوفه أفضل مما اقتصر على بعضه.

وأما الذى نقوله من تفضيل النثر على النظم: فهو أن النثر يعلم فيه أمور لا تعلم فى النظم كالمعرفة بالمخاطبات، وبينه الكتب والعهود والتقليدات، وأمور تقع بين الرؤساء والملوك يعرف بها الكاتب أمورهم ويطلع على خفى أسرارهم، وأن الحاجة إلى صناعة الكتابة ماسة والانتفاع بها فى الأغراض ظاهر. والشعر فضل يستغنى عنه ولا تقود ضرورة إليه وأن منزلة الشاعر إذا زادت وتسامت لم ينل بها قدراً عالياً ولا ذكراً جميلاً، والكاتب ينال بالكتابة الوزارة فما دونها من رتب الرياسة، وصناعة تبلغ بها إلى الدرجة الرفيعة أشرف من صناعة لا توصل صاحبها إلى ذلك، وأن أكثر النظم إذا كشف وجد لا يعبر عن جد ولا يترجم عن حق، وإنما الحذق فيه الإفراط فى الكذب والغلو فى المبالغة، وأكثر النثر شرح أمور متيقنة وأحوال مشاهدة، وما كثر فيه الجد والتحقيق أفضل مما كثر فيه المحال والتقريب، وقد يتسع الكلام فيما لا يخرج عن هذا الفن، وهذه الجملة كافية فى مثل هذا الموضع.

عبد القاهر الجرجاني

أسرار البلاغة

مقدمة

هو أبو بكر عبد القاهر بن عربي الجرجاني، ليس معروفاً بالضبط تاريخ مولده، تتلمذ على يد علي بن عبد العزيز الجرجاني وأبي الحسين الفارسي، ابن أخى النحوى واللغوى المعروف أبى على الفارسي، توفى سنة (١٠٧٨م) (٤٧١هـ) أو (١٠٨١م) (٤٧٤هـ) طبقاً لمصادر أخرى.

والجرجاني معروف أكثر من غيره بما قدمه من أعمال عديدة فى النحو والبلاغة، ظل أغلبها مخطوطة، يفيد منها العلماء والدارسون الذين قاموا إما بشرحها أو تلخيصها لقرون عديدة، وقد شغلت أعمال الجرجاني الأجيال التالية التى قام دارسوها ببسطها، وإعادة ترتيبها ودراستها، بوصفها الأساس لكافة الدراسات البلاغية التى تشكلت عبر خطوط الفكر فى التراث العربى.

ومن بين أهم أعماله، اثنان منها يعبران خير تعبير عن جودة فهمه للمشكلات اللغوية وبصيرته النافذة فى طبيعة البلاغة ذاتها، أحدهما كتابه «دلائل الإعجاز»، الذى يعنى، كما يشير عنوانه، بإثبات ما ينطوى عليه النص القرآنى من إعجاز، بيد أنه يعنى فى حقيقة الأمر بدراسة أساليب التركيب، من قبيل دقة تغير المعنى نتيجة تغير موضع الكلم داخل الجملة، علاوة على اتصال وعدم اتصال التراكيب، وغير ذلك.

أما ثانى هذين الكتابين فهو كتاب «أسرار البلاغة»، الذى يعنى بدراسة أنواع التشبيه والاستعارة والتمثيل، والنص المختار من هذا الكتاب عينه، وتعتبر محتويات الكتاب جديدة بالنظر إلى أنه يعرض سلسلة من التحليلات اللغوية والبلاغية، يستخدم فيها التصورات المنطقية والنفسية والجمالية ببصيرة نافذة تدعو إلى الإعجاب، أما الفصل الذى سوف نعرضه فى الصفحات التالية، فهو جزء من دراسته المطولة عن الاستعارة، وسوف يرى القارئ بسهولة أنه قد تجاوز هذه المسألة بحيث قدم ملاحظات جيدة فى طبيعة الشعر، تكفى وحدها لأن تجعل له اسماً فى علم الشعر العربى.

من كتاب أسرار البلاغة

اعلم أن الحكم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسرق، واقتدى بمن تقدم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحاً أو في صيغة تتعلق بالعبارة. ويجب أن نتكلم أولاً على المعاني، وهي تنقسم أولاً قسمين عقلي وتخيلي، وكل واحد منهما يتنوع. فالذي هو العقلي على أنواع. أولها عقلي صحيح، مجراه في الشعر والكتابة، والبيان والخطابة، مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء، ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي ﷺ وكلام الصحابة رضي الله عنهم ومنقولا من آثار السلف الذين شأنهم الصدق، وقصدهم الحق. أو ترى له أصلاً في الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء. فقلوه:

وما الحسب الموروث لا دردره بمحتسب إلا بآخر مكتسب
ونظائره كقوله:

إني وإن كنت ابن سيد عامر وفي السر منها والصريح المذهب
فما سودتنى عامر عن ورائة أبي الله أن أسمو بأم ولا أب
معنى^(٢٤٤) صريح محض يشهد له العقل بالصحة، ويعطيه من نفسه أكرم النسبة^(٢٤٥)، وتتفق العقلاء على الأخذ به، والحكم بموجه، في كل جيل وأمة، ويوجد له أصل في كل لسان ولغة، وأعلى مناسبة وأنورها، وأجلها وأفخرها، قول الله تعالى: (إن أكرمكم عند الله أتقاكم) وقول النبي ﷺ: (من أبطأ به عمله لم يسرع به نسبه)^(٢٤٦) وقوله عليه السلام: (يا بني هاشم لا تجيئني الناس بالأعمال وتجيئوني بالأنساب)^(٢٤٧) وذلك أنه لو كانت القضية على ظاهر يغتر به الجاهل ويعتمده المنقوص لأدى ذلك إلى إبطال النسب أيضاً وإحالة التكثر به، والرجوع إلى شرفه، فإن الأول لو عدم الفضائل المكتسبة، والمساعي

(٢٤٤) قوله معنى صريح الخ خبر مبتدأ هو قوله: فقلوه وما الحسب الموروث الخ وما عطف صاحب عليه، يعني أن قول الشاعر صاحب البيت الأول في الحسب ونظائره كقول الشاعر صاحب البيت الآخرين فيه معنى صريح معقول.

(٢٤٥) فيقال عقلي، (ش).

(٢٤٦) رواد مسلم من حديث طويل.

(٢٤٧) مروى بالمعنى.

الشريفة^(٢٤٨) ولم يبين من أهل زمانه بأفعال تؤثر، ومناقب تدون وتسطر، لما كان أولاً ولكان العلم من أمره مجهلاً، ولما تصور افتخار الثاني بالانتماء إليه، وتعويله في المفاضلة عليه، ولكان لا يتصور فرق بين أن يقول هذا أبى، ومنه نسبي، وبين أن ينسب إلى الطين، الذى هو أصل الخلق أجمعين، ولذلك قال ﷺ (كلكم لآدم وآدم من التراب)^(٢٤٩)، وقال محمد بن الربيع الموصلى:

الناس فى صورة التشبيه أكفأ	أبوهم آدم والأم حواء
فإن لم يكن لهم فى أصلهم شرف	يفخرون به فالطين والماء
ما الفضل إلا لأهل العلم إنهم	على الهدى لمن استهدى أدلاء
ووزن كل امرئ ما كان يحسنه	والجاهلون لأهل العلم أعداء

فهذا كما ترى باب من المعانى التى تجمع فيها النظائر وتذكر الأبيات الدالة عليها فإنها تتلاقى وتتناظر، وتشابه وتتشاكل، ومكانه من العقل ما ظهر لك واستبان، ووضح واستنار، وكذلك قوله:

* وكل امرئ يولى الجميل محب *

صريح معنى ليس للشعر فى جوهره وذاته نصيب، وإنما له ما يلبسه من اللفظ، ويكسوه من العبارة وكيفية التأدية، من الاختصار وخلافة، والكشف أو ضده. وأصله قول النبى ﷺ: (جبلت القلوب على حب من أحسن إليها)^(٢٥٠) بل قول الله عز وجل: (ادفع بالتي هى أحسن فإذا الذى بينك وبينه عداوة كأنه ولى حميم). وكذا قوله:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم
معنى معقول لم يزل العقلاء يقضون بصحته، ويرى العارفون بالسياسة الأخذ بسنته، وبه جاءت أوامر الله سبحانه، وعليه جرت الأحكام الشرعية، والسنن النبوية، وبه استقام لأهل الدين دينهم، وانتقى عنهم أذى من يفتنهم ويضرهم، إذ كان موضوع الجلبة على

(٢٤٨) يريد بقوله (الأول) الأب أو الجد مثلاً ممن يفتخر بالانتساب إليه.

(٢٤٩) من خطبة حجة الوداع.

(٢٥٠) من الأحاديث المشتهرة على الألسن بزيادة: (وبغض من أساء إليها). وروى مرفوعاً وموقوفاً عن ابن مسعود، وكلامها باطل، وقيل أو الموقوف معروف عن الأعمش.

أن لا تخلو الدنيا من الطغاة الماردين، والغواة المعاندين، الذين لا يعون الحكمة فتردعهم، ولا يتصورون الرشد فيكفهم النصيح ويمنعهم، ولا يحسون بنقائص الغنى والضلال، وما فى الجور والظلم من الضعة والخبال، فيجدوا لذلك مسألم يحسبهم على الأمر، ويقف بهم عند الزجر، بل كانوا كالبهائم والسباع لا يوجعهم إلا ما يخرق الأبخار من حد الحديد، وسطو البأس الشديد، فلو لم تطبع لأمثالهم السيوف، ولم تطلق فيهم الختوف، لما استقام دين ولا دنيا، ولا نال أهل الشرف ما نالوه من الرتبة العليا، فلا يطيب الشرب من منهل لم تُنفَ عنه الأقذاء، ولا تقر الروح فى بدن لم تدفع عنه الأدوية، وكذلك قوله:

إذا أكرمت الكريم ملكته	وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا
ووضع الندى فى موضع السيف بالعلى	مضر كوضع السيف فى موضع الندى

(القسم التخيلي)

تابع الأولى:

وأما القسم التخيلي فهو الذى لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبتته ثابت، وما نفاه منفى، وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريباً، ولا يحاط به تقسيماً وتبويماً، ثم إنه يجئ طبقات، ويأتى على درجات فمنه ما يجئ مصنوعاً قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحدق، حتى أعطى شبيهاً من الحق، وغشى رونقاً من الصدق، باحتجاج يخيّل، وقياس يُصنع فيه ويُعمل، ومثاله قول أبى تمام:

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالـى

فهذا قد خيل إلى السامع، أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة فى قدره؛ وكان الغنى كالغيث فى حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم، نزول ذلك السيل عن الطود العظيم، ومعلوم أنه قياس تخيل وإيهام، لا تحصيل وإحكام، فالعلة أن السيل لا يستقر على الأسكنة العالية، أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل فى موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب، وتمنعنه عن الانسياب، وليس فى الكريم والمال شئ من هذه الخلال.

وأقوى من هذا فى أن يظن حقاً وصدقاً وهو على التخيل قوله:

الشيب كره وكره أن يفارقنى أعجب بشئ على البغضاء مودود

هو من حيث الظاهر صدق وحقيقة، لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب؛ فإذا هو أدركه كره أن يفارقه، فتراه لذلك ينكره ويكرهه، على أن إرادته أن يدوم له، إلا أنك رجعت إلى التحقيق كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة، فأما كونه مراداً ومودوداً فمتخيل فيه وليس بالحق والصدق، بل المودود الحياة والبقاء، إلا أنه لما كانت العادة جارية بأن فى زوال رؤية الإنسان للشيب زواله عن الدنيا وخروجه منها وكان العيش فيها محبباً إلى النفوس صارت محبته لما لا يبقى له^(٢٥١) حتى يبقى الشيب كأنها محبة للشيب.

ومن ذلك صنيعهم إذا أرادوا تفضيل شئ أو نقصه، أو مدحه أو ذمه فتعلقوا ببعض ما يشاركه فى أوصاف ليست هى سبب الفضيلة والنقيصة، وظواهر أمور لا تصحح ما قصدوه

(٢٥١) أى للحياة التى لا تبقى له إلا إذا بقى الشيب (ش).

من التهجين والتزيين على الحقيقة كما تراه فى باب الشيب والشباب كقول البحرى:
 وبياض البازى أصدق حسناً إن تأملت من سواد الغراب
 وليس إذا كان البياض فى البازى آنق فى العين، وأخلق بالحسن من السواد فى الغراب،
 وجب لذلك كله أن لا يذم الشيب ولا تنفر منه طباع ذوى الألباب، لأنه ليس الذنب
 كله لتحول الصبغ وتبدل اللون، ولا أتت الغواشى ما أتت من الصد والإعراض لمجرد
 البياض، فإنهم يرينه فى قباطى مصر فيأنس^(٢٥٢)، وفى أنوار الروض وأوراق النرجس
 الغض فلا يعبس، فما أنكرن ابيضاض شعر الفتى لنفس اللون وذاته، بل لذهاب مهبجته،
 وإدباره فى حياته، وإنك لترى الصفرة الخالصة فى أوراق الأشجار المتناثرة عند الخريف
 وإقبال الشتاء وهبوب الشمال فتكرهها^(٢٥٣) وتنفر منها، وتراها بعينها فى إقبال الربيع فى
 الزهر المتفتق، وفيما ينشئه ويشيه^(٢٥٤) من الدياج المونق، فتجد نفسك على خلاف
 تلك القضية، وتمتلى من الأريحية، ذاك لأنك رأيت اللون حيث النماء والزيادة، والحياة
 المستفادة، وحيث أبشرت أرواح الرياحين وبشرت أنواع التحاسين^(٢٥٥)، ورأيت فى
 الوقت الآخر حين ولت السعود، واقشر العود^(٢٥٦)، وذهبت البشاشة والبشر، وجاء
 العبوس والعسر — هذا ولو عدم البازى فضيلة أنه جارح وأنه من عتيق الطير^(٢٥٧) لم تجد
 لبياضه الحسن الذى تراه، ولم يكن للمحتج به على من ينكر الشيب ويذمه ما تراه من
 الاستظهار، كما أنه لولا ما يهدى إليك المسك من رياه التى تتطلع إليها الأرواح، وتهتش
 لها النفوس وترتاح، لضعفت حجة المتعلق به تفضيل الشباب، وكما لم تكن العلة فى
 كراهة الشيب بياضه ولم يكن هو الذى غض عنه الأبصار، ومنحه العيب والإنكار،

(٢٥٢) القباطى بالضم: جمع قبطية، وهى ثياب من كتان تنسج بمصر نسبة إلى القبط بالكسر، على غير
 قياس كالدهرى والسهلى. وقد تكسر القاف على انقياس ويخفف الجمع.

(٢٥٣) فى نسخة الأستانة: فتكرها بدل فتكرهها.

(٢٥٤) أى وفيما ينشئه الربيع، أى يحدثه من الإنشاء، وهو إيجاد ما فيه شو وتجدد حقيقة أو صورة ولك
 أن تقول ينشئه بالياء لمناسبة يشيه وهو من الوشى، أى ما يزينه الربيع من الأزهار والنوار الذى يشبه الدياج.

(٢٥٥) يقال أبشرت الأرض، إذا أخرجت بشرتها، أى ما ظهر من نباتها. وأما بشر الثلاثى فهو من بشرنى
 فلان أى لقينى، وهو حسن البشر طلق الوجه والتحاسين: الأشياء الحسنة جمع تحسين، اسم بنى على تفعيل،
 يقال ما أبدع تحاسين الطاووس وتراينه (ش).

(٢٥٦) اقشر العود أى تخشن وتغير لونه لعدم الثرى.

(٢٥٧) العتيق: القديم والكريم، والخيار من كل شئ ولقب البازى.

كذلك لم يحسن سواد الشعر في العيون لكونه سواداً فقط. بل لأنك رأيت رونق الشباب ونضارته، ومهجته وطلاوته، ورأيت بريقه وبصيصه يعدانك الإقبال، ويريانك الاقتبال^(٢٥٨)، ويحضرانك الثقة بالبقاء، ويعدان عنك الخوف من الفناء، وإنك لترى الرجل وقد طعن في السن وشعره لم يبيض ولكنه على ذاك قد عدم إبهاجه^(٢٥٩) الذي كان، وعاد لا يزين كما زان^(٢٦٠)، وظهر فيه من الكمود والجمود، ما يريكه غير محمود. وهكذا قوله:

والصارم المصقول أحسنُ حالةً يوم الوغى من صارم لم يصقل
احتجاج على فضيلة الشيب وأنه أحسن منظراً من جهة التعلق باللون وإشارة إلى أن السواد كالصدأ على صفحة السيف. فكما أن السيف إذا صقل وجلى وأزيل عنه الصدأ ونقى كان أهى وأحسن، وأعجب إلى الرائي وفي عينه أزين، كذلك يجب أن يكون حكم الشعر في انجلاء صدأ السواد عنه، وظهور بياض الصقال فيه، وقد ترك أن يفكر فيما عدا ذلك من المعاني التي يكره لها الشيب، ويناط بها العيب.

وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيتين في وصف علة الحكم يريدونه وإن لم يكن في المعقول، ومقتضيات العقول. ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً بينة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة، كتسليمنا أن عائب الشيب لم ينكر منه إلا لونه، وتناسينا سائر المعاني التي لها كره ومن أجلها عيب. وكذلك قول البحرى:
كلفتمونا حدود منطقةكم في الشعر يكفى عن صدقه كذبه^(٢٦١)
أراد كلفتمونا أن نجرى مقاييس الشعر على حدود المنطق، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول

(٢٥٨) الاقتبال: استئناف الأمر وتجده. واقتبل الرجل: كاس بعد حاقة، أى صار كيساً بعد أن كان أحق. وأما الإقبال الذى ذكر قبله فالمراد به إقبال الأرض ومجيئها بالنبات.

(٢٥٩) أهجت الأرض: هيج نباتها. أى حسن وراق منظره.

(٢٦٠) أى لا تظهر فيه زينة كما زان نفسه، أو زان أقرانه أو حبيباته بصحبته أو انتسأه إلى.

(٢٦١) قال شيخنا في الدرس إن في البيت رواية أخرى * والشعر يكفى عن صدقة كذبه * والمصراع عليها جملة حالية والشعر مبتدأ خبره يكفى الخ. وعلى الرواية الأولى «يكفى» جملة حانية وبعد البيت: والشعر لم يح تكفى إشارتهه وليس بالهذر طولت خطبه

الحقق، حتى لا ندعى إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به، ويلجئ إلى موجه (مع أن الشعر يكفى فيه التخيل، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل).^(٢٦٢)
ولا شك أنه إلى هذا النحو قصد، وإياه عمد، إذ يعد أن يريد بالكذب إعطاء الممدوح حظاً من الفضل والسؤدد ليس له، ويبلغه بالصفة حظاً من التعظيم يجاوز به من الإكثار محله، لأن هذا الكذب لا يبين بالحجج المنطقية، والقوانين العقلية، وإنما يكذب فيه القائل بالرجوع إلى حال المذكور واختباره فيما وصف به، والكشف عن قدره وخسته، ورفعته أو ضعته، ومعرفة محله ومرتبته.

وكذلك يقول من قال: (خير الشعر أكذبه) فهذا مراده لأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلاً ونقصاً وانحطاطاً وارتفاعاً بأن ينحل الوضيع من الرفعة ما هو منه عار، أو يصف الشريف بنقص وعار، فكم جواد بخّله الشعر وبخيل سخّاه، وشجاع وسه بالجبن وجبان ساوى به الليث، وذى ضعة أوطاه قمة العيوق^(٢٦٣) وغبي قضى له بالفهم، وطائش ادعى له طبيعة الحكم، ثم لم يعتبر ذلك في الشعر نفسه حيث تنتقد دنائره، وتشر ديايبه، ويفتق^(٢٦٤) مسكه فيضوع أريجه.

وأما من قال في معارضة هذا القول «خير الشعر أصدقه» كما قال:

وإن أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا

فقد يجوز أن يراد به أن خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل، وأدب يجب به الفضل، وموعظة تروض جماح الهوى، وتبعث على التقوى، وتبين موضع القبح والحسن في الأفعال، وتفضل بين الحمود والمذموم من الخصال، وقد ينحى بها نحو الصدق في مدح الرجال، كما قيل: كان زهير لا يمدح الرجل إلا بما فيه. والأول أولى لأنهما قولان يتعارضان في اختيار نوعي الشعر. فمن قال «خيرهُ أصدقه» كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجرى من العقل على أصل صحيح، أحب إليه وآثره عنده، إذ كان شره أحل، وآثره أبقي، وفائده أظهر، وحاصله أكثر، ومن قال

(٢٦٢) وجدت هاتين السجعتين بخط شيخنا الحاشية نسخة المدرس وهما ما يحتاج إليه المقام، ومن أسلوب المؤلف، وليستا تفسيراً لشيء كسائر تعليقات (ش) فوضعتها في الأصل، وإن لم يصرح شيخنا بأنها منه، وميزتها بالوضع بين هلالين وعلقا عليها هذا التنبيه.

(٢٦٣) العيوق: نجم أحمر مضيء في طرف الجرة الأيمن يتلو الثريا لا يتقدمها وقمة الشيء بالكسر أعلاه.

(٢٦٤) فتق المسك: أدخل عليه شيئاً يستخرج به رائحته.

«أكذبه» ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها، وينشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم، والوصف والبث والفخر والمباهاة، وسائر المقاصد والإغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يمدح ويزيد، ويبدئ في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً، ومدداً من المعاني متتابعاً، ويكون كالمغترب من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهى.

وأما القبيل الأول، فهو فيه كالمقصود المدانى قيده^(٢٦٥)، والذي لا تتسع كيف شاء يده وأيده^(٢٦٦)؛ ثم هو في الأكثر يورد على السامعين معاني معروفة، وصوراً مشهورة، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها، ولا يرجى ازديادها؛ وكالأعيان الجامدة التي لا تنمي^(٢٦٧) ولا تزيد، ولا تربع ولا تفيد، وكالحسناء العقيم، والشجرة الرائعة لا تمتع بجنى كريم.

هذا ونحوه، يمكن أن يتعلق به في نصرة التخييل وتفضيله، والعقل بعد على تفضيل القبيل الأول وتقديمه، وتفخيم قدره وتعظيمه، وما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده، فهو العزيز جانبه، والمنيع مناكبه، وقد قيل: الباطل مخصوم وإن قضى له، والحق مفلج وإن قضى عليه، هذا ومن سلم أن المعاني المعركة في الصدق، المستخرجة من معدن الحق، في حكم الجامد الذي لا ينمي، والمصور الذي لا يزيد، وإن أردت أن تعرف بطلان هذه الدعوى فانظر إلى قول أبي فراس:

وكنّا كالسهم إذا أصابت مراميها فراميها أصابا

ألست تراه عقلياً عريقاً في نسبه، معترفاً بقوة سبيه، وهو على ذلك من فوائد أبي فراس التي هو أبو عذرها، والسابق إلى إثارة سرها^(٢٦٨).

(٢٦٥) داني القيد: مدانة ضيقة.

(٢٦٦) الأيد: القوة.

(٢٦٧) نمي ينمي: كرمي يرمي، أنصح من شا ينمو الواوي ومعناها واحد المفلج (اسم فاعل) الفائز الظاهر يقال فليج (كنصر وضرب) وأفلج لازم ويتعدى بعلى فيقال فليج وأفلج على خصمه، أى استظهر وانتصر.

(٢٦٨) يقال (هو أبو عذر هذا الكلام) أى هو أول من اقتضبه واخترعه، ويقال (ما أنت عذر هذا الكلام) أى لست بأول من اقتضبه. والعذر هنا بالضم مخفف من العذرة وهي البكارة بحذف التاء لجريه مثلاً.

واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل، لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك فلا يكون مخبره على خلاف خبره. وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن، وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى، كقوله عز وجل: «واشتعل الرأس شيباً». ثم لا شبهة في أن ليس المعنى على إثبات الاشتعال ظاهراً، وإنما المراد إثبات شبهه. وكذلك قول النبي ﷺ: «المؤمن مرآة المؤمن». ليس على إثبات المرآة من حيث الجسم الصقيل، لكن من حيث الشبه المعقول، وهو كونها سبباً للعلم بما لولاها لم يعلم، لأن ذلك العلم طريقة الرؤية، ولا سبيل إلى أن يرى الإنسان وجهه إلا بالمرآة، وما جرى مجراها من الأجسام الصقيلة، فقد جمع بين المؤمن والمرآة في صفة معقولة، وهي أن المؤمن ينصح أخاه ويريه الحسن من القبيح كما ترى المرآة الناظر فيها ما يكون بوجهه من الحسن وخلافه. وكذا قوله ﷺ: «إياكم وخضراء الدمن». معلوم أن ليس القصد إثبات معنى ظاهر اللفظين، ولكن الشبه الحاصل من مجموعهما وذلك حسن الظاهر مع خبث الأصل.

وإذا كان هذا كذلك بأن منه أيضاً أن لك مع لزوم الصدق والثبوت على محض الحق الميدان الفسيح، والمجال الواسع، وأن ليس الأمر على ما ظنه ناصر الإغراق والتخييل الخارج على أن يكون الخبر على خلاف المخبر من أنه إنما يتسع المقال ويفتن، وتكثر موارد الصنعة ويغزر ينبوعها، وتكثر أغصانها وتتشعب فروعها، إذا بسط من عنان الدعوى فادعى ما لا يصح دعواه، وأثبت ما ينفيه العقل وبأباه.

وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا ما ثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى. أما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعى دعوى لها شبه في العقل. وستمر بك ضروب من التخييل هي أظهر أمراً في البعد عن الحقيقة تكشف وجهه في أنه خداع للعقل وضرب من التزويق، فتزداد استبانة الغرض بهذا الفصل، وأزيدك حينئذ إن شاء الله كلاماً في الفرق بين ما يدخل في حيز قولهم: خير الشعر أكذبه، وبين ما لا يدخل فيه مما يشاركه في أنه اتساع وتجاوز فاعرفه^(٢٦٩).

وكيف دار الأمر فإنهم لم يقولوا: خير الشعر أكذبه وهم يريدون كلاماً غفلاً ساذجاً يكذب فيه صاحب ويفرط نحو أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة، ويقول للبائس المسكين: إنك أمير العراقين، ولكن ما فيه صنعة يتعمل لها، وتدقيق في المعاني يحتاج معه إلى فطنة لطيفة، وفهم ثاقب، وغوص شديد والله الموفق للصواب.

وأعود إلى ما كنت فيه من الفصل بين المعنى الحقيقي وغير الحقيقي.

واعلم أن ما شأنه التخيل أمره في عظم شجرته إذ تؤمل نسبه، وعرفت شعوبه وشعبه — عل ما أشرت إليه قبيل — لا يكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه، وتفصيل يستغرقه، وإنما الطريق فيه أن يتتبع الشيء ويجمع ما يحصره الاستقراء. فالذي بدأت به من دعوى أصل وعلّة في حكم من الأحكام هما كذلك ما تركت المضايقة، وأخذ بالمساحة، ونظر إلى الظاهر، ولم ينقر عن السرائر، وهو النمط العدل والنمرقة الوسطى، وهو شيء تراه كثيراً بالأدب والحكم البريئة من الكذب. ومن الأمثلة فيه قول أبي تمام:

إن ريب الزمان يحسن أن يهـ — — — — — سدى الرزايا إلى ذوى الأحساب

فلها إذا يجف بعد اهتزاز قبل روض الوهاد روض الروابي

وكذا قول يذكر الممدوح قد زاده مع بعده عنه وغيبته في العطايا على الحاضرين عنده اللازمين خدمته:

لزموا مركز الندى وذراه وعدتنا عن مثل ذاك العوادي

غير أن الربى إلى سبيل الأنو — — — — — اء أدنى والحظ حظ الوهاد

لم يقصد من الربى إلى العلو ولكن إلى الدنو فقط، وكذلك لم يرد بذكر الوهاد الضعة والتسفل والهبوط كما أشار إليه في قوله * والسيل حرب للمكان العالي * وإنما أراد أن الوهاد ليس لها قرب الربى من فيض الأنواء ثم إنها تتجاوز الربى التي هي دانية قريبة إليها إلى الوهاد التي ليس لها ذلك القرب.

ومن هذا النمط في أنه تخيل شبيهه بالحقيقة لاعتدال أمره وأن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادعى قوله:

ليس الحجاب بمقص عنك لى أملا — — — — — إن السماء ترجى حين تحتجب

فاستتار السماء بالغيث هو سبب رجاء الغيث الذي يعد في مجرى العادة جوداً منها، ونعمة صادرة عنها، كما قال ابن المعتز:

ما ترى نعمة السماء على الأرض وشكر الرياض للأقطار
وهذا نوع آخر وهو دعوهم في الوصف هو خلقة في الشيء وطبيعة أو واجب على
الجملة من حيث هو أن ذلك الوصف حصب له من الممدوح ومنه استفادة.
وأصل هذا التشبيه ثم يتزايد فيبلغ هذا الحد ولهم فيه عبارات منها قولهم: أن الشمس
تستعير منه النور وتستفيد، أو تتعلم منه الإضاءة.

والطف ذلك أن يقال: تسرق وأن نورها مسروق منه من الممدوح. وكذلك يقال:
المسك يسرق من عرفة، وأن طيبه مسترق منه أخلاقه. قال ابن بابك:

ألا يا رياض الحزن من أ برق الحمى نسيمك مسروق ووصفك متحل
حكيت أبا سعد فنشرك نشره ولكن له صدق الهوى ولك الملل

(ونوع آخر) وهو أن يدعى في الصفة الثابتة للشيء أنه إنما كان لعله يضعها الشاعر
ويختلفها إما لأمر يرجع إلى تعظيم الممدوح أو تعظم أمر من الأمور فمن الغريب في ذلك
معنى بيت فارسي ترجمته:

لو لم تكن نية الجوزاء خدمته لما رأيت عليها عقد منتطق

فهذا ليس من جنس ما مضى أعني ما أصله التشبيه ثم أريد التناهي في المبالغة
والإغراق والإغراء. ويدخل في هذا الفن قول المتنبي:

لم يحك نائلك السحاب وإنما حمت به فصبيها الرحضاء

لأنه وإن كان أصله التشبيه من حيث يشبه الجواد بالغيث فإنه وضع المعنى وضعاً
وصوره في صورة خرج معها إلى ما لا أصل له في التشبيه فهو كالواقع بين الضربين.
وقريب منه في أن أصله التشبيه ثم باعده بالصنعة في تشبيهه وخلع عنه صورته خلعاً
قوله:

وما ربح الرياض لها ولكن كساها دفنهم في التراب طيباً

ومن لطيف هذا النوع قول أبي العباس الضبي:

لا تـركـن إلى الفـرا ق وإن سكنت إلى العناق (٢٧٠)

فالشمس عند غروبها تصفر من فرق الفراق

ادعى لتعظيم الفراق أن ما يرى من الصفرة في الشمس حين يرق نورها بدونها من الأرض إنما هو لأنها تفارق الأفق الذي كانت فيه أو الناس الذين طلعت عليهم، وأنست بهم وأنسوا بها وسرهم رؤيتها.

(ونوع آخر) منه قول الآخر:

قضييب الكرم نقطعه فتبكي ولا تبكي وقد قطع الحبيب^(٢٧١)

وهو منسوب إلى إنشاد الشبلي^(٢٧٢) ويقال أيضاً إن أبا الباس أخذ معناه في بيته من قول بعض الصوفية، وقيل له لم تصفر الشمس عند الغروب فقال من حذر الفراق. ومن لطيف هذا الجنس قول الصولي:

الريح تحسندني عليـك ولم أحلها في العدا

لما هممت بقبلـة ردت علي الوجـه الردا

وذلك أن الريح إذا كان وجهها نحو الوجه فواجب في طباعها أن ترد الرداء عليه، وأن تلف من طرفيه، وقد ادعى أن ذلك منها لحسدها وغيره لمحبه. وهي من أجل ما في نفسها، تحول بينه وبين أن ينال من وجهها، وفي هذه الطريقة قوله:

وحاربنى فيه ريب الزمان كأن الزمان له عاشق

إلا أنه لم يضع علة ومعلولا من طريق النص على شيء بل أثبت محاربة من الزمان في معنى الحبيب ثم جعل دليلاً عليها جواز أن يكون شريكاً في عشقه. وإذا حققنا لم يجب لأجل أن جعل العشق علة للمحاربة وجمع بين الزمان والريح في ادعاء العداوة لهما أن يتناسب البيتان من طريق الخصوص والتفصيل. وذاك أن الكلام في وضع الشاعر للأمر الواجب علة غير معقول كونها علةً لذلك الأمر. وكون العشق علة للمعاداة في المحبوب متعقول معروف غير بدع ولا منكر.

فإذا بدأ فادعى أن الزمان يعاديه ويحاربه فيه فقد أعطاك أن ذلك لمثل هذه العلة. وليس إذا ردت الريح الرداء فقد وجب أن يكون لذلك لعل الحسد أو لغيرها لأن رد الرداء شأنها فاعرفه، فإن من حكم المحصل أن لا ينظر في تلاقي المعاني وتناظرها إلى جمل

(٢٧١) أى بحسب النظر والكلام كله تخيل لا حقيقة.

(٢٧٢) إذا قطع القضييب من الكرم يظل الماء من حيث قطع وهو ما عبر عنه بكاء شجرة الكرم ولعله يكي أى القضييب.

الأمر، وإلى الإطلاق والعموم، بل ينبغي أن يدقق النظر في ذلك ويراعى التناسب من طريق الخصوص والتفاصيل. فأنت في نحو بيت ابن وهيب — وحاربنى الخ — تدعى صفة غير ثابتة إذا هي ثبتت اقتضت مثل العلة التي ذكرها. وفي نحو بيت الريح تذكر صفة ثابتة حاصلة على الحقيقة ثم تدعى لها علة من عند نفسك وضعاً واختراعاً. وهكذا قول المتنبي:

ملامي النوى في ظلمها غاية الظلم لعل بها مثل الذى بى من السقم
فلو لم تغر لم تزو عنى لقاكم ولو لم تردكم لم تكن فيكم خصمى
الدعوى في إثبات الخصومة وجعل النوى كالشيء الذى يعقل ويميز ويريد ويختار، وحديث الغيرة والمشاركة في هوى الحبيب يثبت بثبوت ذلك من غير أن يفتقر منك إلى وضع واختراع.

ومما يلحق بالفن الذى بدأت به قوله:

بنفسى ما يشكوه من راح طرفه ونرجسه مما دها حسنه ورد^(٢٧٣)
أراقى دمي عمداً محاسن وجهه فأضحى وفي عينيه آثاره تبدو
لأنه قد أتى بحمرة العين وهى تعرض لها من حيث هى عين معلقة، وأتى بإراقة الدم في صورة العلة، وهو يعلم أنها مخترعة موضوعة فليس ثم إراقة دم. وأصل هذا القول ابن المعتز:

قالوا اشتكت عينه فقلت لهم من كثرة القتل نالها الوصب
حمرتها من دماء من قتلت والدم في النصل شاهد عجب^(٢٧٤)

(٢٧٣) الواو في (ونرجسه) للحال يريد الذى صار نرجس طرفه كالورد من الرمد.
(٢٧٤) احفظ المصراع الثانى من البيت الأول * من كثرة الفتك نالها وصب * وكلمة (الفتك) أطرف وأبلغ من كلمة القتل — ومن البيت الثانى بإبدال كلمة السيف بكلمة النصل. وفي معناها:

قالوا الحبيب شكا جعلت فداءه رمداً أضر بعينه كالعندم
فأجبتهم ما زال يفتك لحظه فى مهجتي حتى تلتطخ بالدم

قال صاحب (محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار): وقد قلت أحسن من هذا وهو:
لا تنكروا الحمرة في طرف من يسفك بالطرف دماء البشر
وإنما الإنكار من أنفس أرضية سالت بعين القمر

وبين هذا الجنس وبين نحو «الريح تحسدى» فرق وذلك أن لك هناك فعلا هو ثابت واجب في الريح وهو رد الرداء على الوجه ثم أحببت أن تتطرف فادعيت لذلك الفعل علة من عند نفسك. وأما ههنا فنظرت إلى صفة موجودة فتأولت فيها أنها صارت إلى العين من غيرها وليست هي من شأنها أن تكون في العين، فليس معك هنا إلا معنى واحد. وأما هناك فعندك معنيان أحدهما موجود معلوم، والآخر مدعى موهوم، فاعرفه.

ومما يشبه هذا الفن الذى هو تأول فى الصفة فقط من غير أن يكون معلوم وعلة ما تراه من تأولهم فى الأمراض والحميات أنها ليست بأمراض ولكنها فطن ثاقبة وأذهان متوقدة وعزمات كقوله:

وحوش أن تضرى بجسمك علة إلا أنها تلك العزوم التواقب
وقال ابن بابك:

فترت وما وجدت أبا العلاء سوى فرط التوقد والذكاء
ولكشاجم بقوله فى على بن سليمان الأخفش:

ولقد أخطأ قوم زعموا أنها من فضل برد فى العضب
هو ذاك الذهن أذكى ناره والمزاج المفرط الحر التهب
ولا يكون قول المتنبي:

ومنازل الحمى الجسوم فقل لنا ما عذرها فى تركها خيراتها
أعجبتها شرفاً فطال وقوفها لتأمل الأعضاء لا لأذاتها

من هذا فى شيء بأكثر من أن كلا القولين فى ذكر الحمى وفى تطيب النفس عنها، فهو اشتراك فى العرض والجنس فأما فى عمود المعنى وصورته الخاصة فلا، لأن المتنبي لم ينكر أن ما يجده الممدوح حمى كما أنكره الآخر ولكنه كأنه سأل نفسه كيف اجترأت الحمى على الممدوح مع جلالته وهيبته؟ أم كيف جاز أن يقصد شيء إلى أذاه مع كرمه ونبله؟ وأن الحبة من النفوس مقصورة عليه؟ فتمحل لذلك جواباً، ووضع للحمى فيما فعلته من الأذى عذراً، وهو تصريح ما اقتصر فيه على التعجب فى قوله:

أيدرى ما رأيك من يريب وهل ترقى إلى الفلك الخطوب^(٢٧٥)

(٢٧٥) قاله المتنبي فى دمل أصيب به سيف الدولة. وأراهه الشئ أحدث به ما يوجب القلق والريبة فى العاقبة. «ومن يريب» استفهام وضمير يريب يعود إلى ما رأيك.

وجسمك فوق همة كل داء فقرب أqlها منه عجيب
ألا أن ذلك الإيهام، أحسن من هذا البيان، وذلك التعجب موقوفاً غير مجاب، أولى
بالإعجاب، وليس كل زيادة تفلح، وكل استقصاء يملح.

ومن واضح هذا النوع وجيده قول ابن المعتز:

صدت سرير وأنعمت هجرى وصغت ضمائرha إلى الغدر^(٢٧٦)
قالت كبرت وشبت قلت لها هذا غبار وقائع الدهر
ألا تراه أنكر أن يكون الذى بدأ به شيئا، ورأى الاعتصام بالحد أحصر طريقاً إلى
نفى العيب وقطع الخصومة، ولم يسلك الطريقة العامة فيثبت المشيب، ثم يمنع العائب أن
يعيب، ويريه الخطأ فى عيبه به، ويلزمه المناقضة فى مذهبه، كنحو ما مضى أعنى كقول
البحترى: «وياض البازى» وهكذا إذا تأولوا فى الشيب أنه ليس ببيضاض الشعر الكائن
فى مجرى العادة وموضوع الخلقة، ولكنه نور العقل والأدب قد انتشر، وبان من وجهه
وظهر، كقول الطائي الكبير:

ولا يروئك إيماض القتير ——— فإن ذاك ابتسام الرأى والأدب^(٢٧٧)
وينبغى أن باب التشبيهات قد حظى من هذه الطريقة بضرب من السحر لا تأتى
الصفة على غرابته، ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف، فإنه قد بلغ حداً يميز
المعروف فى طباع الغزل، ويلهى الثكلان، وينفث فى عقد الوحشة، وينشد ما ضل عنك
من المسرة، ويشهد للشعر بما يطيل لسانه فى الفخر، ويبين جملة ما للبيان من القدرة
والقدر.



(٢٧٦) فى نسخ الديوان التى بأيدينا «شرير» بالمعجمة.

(٢٧٧) القتير الشيب وقيل أول ما يظهر منه.

ابن رشد تلخيص كتاب الشعر مقدمة

هو أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد، ولد في قرطبة سنة (١١٢٥م) (٥١٩هـ). وبعد أن درس الفقه لعدة سنوات في بلده رحل إلى المغرب، حيث قدمه الفيلسوف ابن طفيل إلى يوسف بن أبي يعقوب، أحد أمراء الموحدين، ويبدو أن ابن طفيل هو الذى شجعه أيضاً على تلخيص أعمال أرسطو، وفي سنة (١١٦٩م) (٥٦٤هـ).

عين ابن رشد قاضياً لبلدة سيفيل^(٢٧٨)، وبعد عامين أصبح قاضى قرطبة، وظل يشغل هذا المنصب ثلاثة عشر عاماً، استطاع خلالها، على الرغم من الأعباء السياسية والقانونية التى يفرضها منصب كهذا، أن ينتج أغلب أعماله الفلسفية، التى جعلته بحق من أخصب الفلاسفة العرب فكراً، وأغزرهم إنتاجاً، وفي سنة (١١٨٢م) (٥٧٨هـ) استدعاه يوسف إلى المغرب ليكون طبيبه الخاص، وبعد عامين عاد إلى قرطبة ليصبح قاضى قضاتها، بيد أن خليفة يوسف يعقوب المنصور الذى ولى الأمر بعد أبيه نفا ابن رشد الفيلسوف القرطبي إلى بلدة قرية من قرطبة لأسباب سياسية، وبعد عودته إلى المغرب، طلب إلى ابن رشد أن يلحق به هناك، حيث توفى بها سنة (١١٩٨م) (٥٩٥هـ).

وتلخيص ابن رشد لكتاب الشعر الأرسطى وصلنا كجزء من تلخيصه الوسيط للأرجانون الأرسطى، وقد دأب الدارسون على اعتبار هذا العمل، وحتى يومنا هذا، ليس جديراً بأن يكون دراسة جادة فى خضم الإنتاج الفكرى لهذا الفيلسوف القرطبي، وكافة الدراسات التى قامت حوله فى الواقع تنظر إليه على أنه مبنى أصلاً على تلخيص لكتاب الشعر لأرسطو، ولهذا السبب، فقد اعتبر أى سوء فهم من قبل ابن رشد، لطبيعة الفن الإبداعى كما هى عند الفيلسوف الإغريقى خطأ لا يغتفر وهذا المدخل إلى التلخيص

(٢٧٨) مدينة تقع جنوب غرب أسبانيا، كانت من أقدم المستوطنات التى استوطنها الرومان، ثم قبائل الوندل (الذين اشتهروا بتخريب الآثار) فالقوط، ثم جعلها الملك فرديناند الثالث مقراً لملكه سنة ١٢٤٨م، على أنها ازدهرت بعد ذلك وبخاصة عقب اكتشاف العالم الجديد، حيث أصبحت الميناء الرئيسى لتجارة المستعمرات، وظلت كذلك حتى أوائل القرن الثامن عشر الميلادى.

العربي لا يضع في اعتباره البتة ما أعلنه ابن رشد نفسه في مقدمة هذا التلخيص من أنه لن يعنى من كتاب أرسطو إلا بتحليل تلك المسائل التي يصح تطبيقها في ضوء الشعر العربي ويرى الدارسون أن النص العربي، في بحثه عن الأرسطية الحقيقية، غالباً ما انتهى إلى نوع من الممارسة غير المجزية في علم الدلالة ولكن، افتراض أن ابن رشد، أعظم شراح أرسطو على الإطلاق، وأكثر الفلاسفة تميزاً على وجه العموم عبر تاريخ الفكر، لم يكن قادراً على أن يكتب دراسة منطقية ومتماسكة تتناول المبادئ العامة في علم الشعر، محاولاً تطبيقها على الشعر العربي، افتراض لا يمكن قبوله البتة، بدون التدليل عليه، فإذا ما وضعنا هذا في الاعتبار، وقمنا بدراسة رسالته من منظور علم الشعر العربي، لوجدناها بحق عبارة عن تحليل متعمق للظاهرة الشعرية، وابن رشد - شأنه شأن أرسطو - يرى أن ماهية الشعر تتمثل في أنه شكل مخصوص من أشكال «المحاكاة».



من كتاب

تلخيص كتاب الشعر

الغرض فى هذا القول تلخيص ما فى كتاب أرسطوطاليس فى الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر إذ كثير مما فيه هى <إما> أن تكون قوانين خاصة بأشعارهم وعاداتهم فيها وإما أن تكون ليست موجودة فى كلام العرب وموجودة فى غيره من الألسنة.

قال: إن قصدنا الآن التكلم فى صناعة الشعر وفى أنواع الأشعار. وقد يجب على من يريد أن تكون القوانين التى يعطى فيها تجرى مجرى الجودة أن يقول أولاً ما فعل كل واحد من الأنواع الشعرية ومماذا تقوم الأقاويل الشعرية، ومن كم من شئ تقوم وأما هى أجزاؤها التى تقوم بها وكم أصناف الأغراض التى يقصد بالأقاويل الشعرية، وأن يجعل كلامه فى هذا كله من الأوائل التى لنا بالطبع فى هذا المعنى.

قال: فكل شعر وكل قول شعرى فهو إما هجاء وإما مديح. وذلك بين باستقراء الأشعار وبخاصة أشعارهم التى كانت فى الأمور الإرادية - أعنى الحسنة والقبیحة. وكذلك الحال فى الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التى هى الضرب بالعيدان والزمزوم والرقص - أعنى أنها معدة بالطبع لهذين الغرضين.

والأقاويل الشعرية هى الأقاويل المخيلة. وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة، اثنان بسيطان وثالث مركب منهما. أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شئ بشئ وتمثيله به، وذلك يكون فى لسان لسان بالفاظ خاصة عندهم - مثل كأن وإخال وما أشبه ذلك فى لسان العرب، وهى التى تسمى عندهم حروف التشبيه - وإما أخذ التشبيه بعينه بدل التشبيه وهو الذى يسمى الإبدال فى هذه الصناعة.

(١) وذلك مثل قوله تعالى: ﴿الْنَبِيُّ أَوْلىٰ بِالْمُؤْمِنِينَ مِنْ أَنْفُسِهِمْ وَأَزْوَاجُهُ أُمَّهَاتُهُمْ وَأُولُو الْأَرْحَامِ بَعْضُهُمْ أَوْلىٰ بِبَعْضٍ فِي كِتَابِ اللَّهِ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُهَاجِرِينَ إِلَّا أَنْ تَفْعَلُوا إِلَىٰ أَوْلِيَائِكُمْ مَعْرُوفًا كَانَ ذَٰلِكَ فِي الْكِتَابِ مَسْطُورًا ﴿٢٧٩﴾﴾، ومثل قول الشاعر:

هو البحرُ من أى النواحي أتيته^(٢٨٠)

(٢) وينبغي أن تعلم أن فى هذا القسم تدخل الأنواع التى يسميها أهل زماننا استعارة وكناية. فالاستعارة مثل قول الشاعر:

وَعُرَى أَفْرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاحِلُهُ^(٢٨١)

والكناية مثل قول الله تعالى: ﴿يَتَأَيَّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلَاةِ فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ وَامْسَحُوا بِرُءُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ إِلَى الْكَعْبَيْنِ وَإِنْ كُنْتُمْ جُنُبًا فَاطَّهَّرُوا وَإِنْ كُنْتُمْ مَرْضَىٰ أَوْ عَلَىٰ سَفَرٍ أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِنْكُمْ مِنَ الْغَائِطِ أَوْ لَمَسْتُمُ النِّسَاءَ فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيدًا طَيِّبًا فَامْسَحُوا بِوُجُوهِكُمْ وَأَيْدِيكُمْ مِنْهُ مَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيَجْعَلَ عَلَيْكُمْ مِنْ حَرَجٍ وَلَئِنْ يُرِيدُ لِيُطَهِّرَكُمْ وَلِيُنِزِّلَ نِعْمَتَهُ عَلَيْكُمْ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴿٦﴾﴾ [المائدة: ٦]. إلا أن الكنايات أكثر ذلك هى إبدالات من لواحق الشيء، والاستعارة هى إبدال من مناسبه.

(٣) أعنى إذا كان شيء نسبته إلى الثانى نسبة الثالث إلى الرابع، فإبدال اسم الثالث إلى الأول وبالعكس. وقد تقدم فى كتاب الخطابة من كم شئ تكون الإبدالات^(٢٨٢). وأما القسم الثانى فهو أن يبدل التشبيه — مثل أن يقول الشمس كأنها فلانة أو الشمس هو فلانة لا فلانة كالشمس >و< لا هى الشمس^(٢٨٣)، وبالعكس قول ذى الرمة:

وَرَمَلٍ كَأَوْرَاكِ الْعَذَارَى^(٢٨٤)

(٢٨٠) صدر البيت لأبى تمام حبيب بن أوس الطائى فى ديوانه بشرح الصولى ٢٠٣/٢ ونصه: فلجته المعروف والجود ساحله. وانظر أخبار أبى تمام ١٠٣، وتأهيل الغريب ٢٧٢.

(٢٨١) عجز البيت لزهير بن أبى سلمى ديوانه ١٢٤، وصدوره: صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله. وانظر نقد الشعر ١٧٨، والبدیع لابن المعتز ٨، والصناعتين ٢٨٢، والموازنة ١٧، ٢٣٥، والوساطة ٣٤، ٢١٣، وسر الفصاحة ١٤٠، ومعاهد التنخيص ١٩٥/١.

(٢٨٢) انظر كتاب الخطابة لأرسطو ص ١٤٠٥ أس ٣ إلى ص ١٤٠٥ ب ٣٣.

(٢٨٣) الشمس الطالعة: تونث؛ أما الشمس الذى هو ضرب من الحلى، أو هو معلق القلادة فى العنق: فإن العرب تذكره. انظر المذكر والمؤنث التستري ص ٨٧.

(٢٨٤) جزء البيت لذى الرمة غيلان بن عقبة فى ديوانه ٣١٨، ونصه: قطعته إذا جللته المظلمات الحنادس. وانظر المثل السائر لابن الأثير ١٦٤، ونصرة الثائر للصفدى ٢٦٧، والفوائد لابن القيم ٥٩.

والصنف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين.

(٤) قال: وكما أن الناس بالطبع قد يخلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالأفعال — مثل محاكاة بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال والأصوات — وذلك إما بصناعة وملكة توجد للمحاكين وإما من قبل عادات تقدمت لهم في ذلك، كذلك توجد لهم «المحاكاة» بالأقاويل بالطبع. والتخييل و«المحاكاة» في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء، من قبل النغم المتفقة ومن قبل الوزن ومن قبل التشبيه نفسه، وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه — مثل وجود النغم في المزامير والوزن في الرقص والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل المخيلة الغير موزونة. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها — مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة — إذ كانت الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الثلاثة الأمور.

والأمور الطبيعية إنما توجد للأمم الطبيعيين. فإن أشعار العرب ليس فيها لحن، وإنما هي إما الوزن فقط وإما الوزن و«المحاكاة» معاً فيها. وإذا كان هذا هكذا فالصناعات المخيلة أو التي تفعل التخييل ثلاثة، صناعة اللحن وصناعة الوزن وصناعة عمل الأقاويل المحاكية، وهذه هي الصناعة المنطقية التي ننظر فيها، في هذا الكتاب.

(٥) قال: وكثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل انبادقليس في الطبيعيات بخلاف الأمر في أشعار أوميرش فإنه يوجد فيها الأمران جميعاً.

(٦) قال: ولذلك ليس ينبغي أن يسمى شعراً بالحقيقة إلا ما جمع هذين، وأما تلك فهي أن تسمى أقاويل أخرى منها أن تسمى شعراً، وكذلك الفاعل أقاويل موزونة في الطبيعيات هو أخرى أن يسمى متكلماً من أن يسمى شاعراً، وكذلك الأقاويل المخيلة التي تكون من أوزان مختلطة ليست أشعاراً.

وحكى أنه كانت توجد عندهم — أعني من أوزان مختلطة، وهذا غير موجود عندنا.

(٧) فقد تبين من هذا القول كم أصناف «المحاكاة» ومن أي الصنائع تلتئم «المحاكاة» بالقول حتى تكون تامة الفعل.

(٨) قال: ولما كان المحاكون والمشبّهون إنما يقصدون بذلك أن يحثوا على عمل بعض الأفعال الإدارية وأن يكفوا عن عمل بعضها، فقد يجب ضرورة أن تكون الأمور التي يقصد محاكاتها إما فضائل وإما رذائل. وذلك أن كل فعل وكل خلق إنما هو إتياع هو تابع

لأحد هذين — أعنى الفضيلة والرذيلة.

وإذا كان كل ما يقصد محاكاته من الأفعال الإرادية هو إما فضيلة وإما رذيلة، فقد يجب ضرورة أن تكون الفضائل إنما تحاكي بالفضائل والفاضلين وأن تكون الرذائل إنما تحاكي بالرذائل والأرذلين. وإذا كان كل تشبيه وحكاية إنما تكون بالحسن والقيح. فظاهر أن كل تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التحسين والتقبيح. وقد يجب مع هذا ضرورة أن يكون المحاكون للفضائل أعنى المائلين بالطبع إلى محاكاتها — أفاضل، والمحاكون للرذائل أنقص طبعاً من هؤلاء وأقرب إلى الرذيلة.

وعن هذين الصنفين من الناس وجد المديح والهجو — أعنى مدح الفضائل وهجو الرذائل. ولهذا كان بعض الشعراء يجيد المدح ولا يجيد الهجو وبعضهم بالعكس — أعنى يجيد الهجو ولا يجيد المدح.

فإذن بالواجب ما كان يوجد لكل تشبيه وحكاية هذين الفصلين — أعنى التحسين والتقبيح. وهذان الفصلان إنما يوجدان للتشبيه و«المحاكاة» التي تكون بالقول، لا «المحاكاة» التي تكون بالوزن ولا التي تكون باللحن. وقد يوجد للتشبيه بالقول فصل ثالث، وهو التشبيه الذي يقصد به مطابقة المشبه بالمشبه به من غير أن يقصد في ذلك تحسين أو تقبيح لكن نفس المطابقة. وهذا النوع من التشبيه هو كالمادة المعدة لأن تستحيل إلى الطرفين — أعنى أنها تستحيل تارة إلى التحسين بزيادة عليها وتارة إلى التقبيح بزيادة أيضاً عليها.

(٩) قال: وهذه كانت طريقة أوميرش — أعنى أنه كان يأتي في تشبيهاته بالمطابقة/والزيادة المحسنة أو المقبحة. ومن الشعراء من إجادته إنما هي في المطابقة فقط ومنهم من إجادته في التحسين والتقبيح ومنهم من جمع الأمرين — مثل أوميرش، وتمثل في كل صنف من هؤلاء بأصناف من الشعراء كانوا مشهورين في مدحهم وسياساتهم باستعمال صنف صنف من أصناف هذه التشبيهات الثلاثة.

(١٠) وأنت فليس يعسر عليك وجود مثالات ذلك في أشعار العرب وإن كانت أكثر أشعار العرب إنما هي — كما يقول أبو نصر — في النهم والكدية. وذلك أن النوع الذي يسمونه النسب إنما هو حث على الفسوق، ولذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان ويؤدبون من أشعارهم بما يحث فيه على الشجاعة والكرم، فإنه ليس تحث العرب في أشعارها من الفضائل على شيء سوى هاتين الفضيلتين وإن كانت ليس تتكلم فيهما على طريق الحث

عليهما وإنما تتكلم فيهما على طريق الفخر. وأما الصنف من الأشعار الذى المقصود به المطابقة فقط فهو موجود كثير فى أشعارهم، ولذلك يصفون الجمادات كثيراً والحيوانات والنبات.

(١١) وأما اليونانيون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعراً إلا وهو موجه نحو الحث على الفضيلة أو الكف عن الرذيلة أو ما يفيد أدباً من الآداب أو معرفة من المعارف.

(١٢) فقد تبين من هذا القول أن أصناف التشبيهات ثلاثة وأن فصولها ثلاثة. وتبين ما هى هذه الفصول الثلاثة والأصناف الثلاثة. ويشبه إذا استقرت الأشعار أن يقع اليقين بأنه ليس ها هنا صنف رابع من أصناف التشبيهات. ولا فصل رابع من فصول تلك الأصناف.

(١٣) قال: ويشبه أن تكون العلل المولدة للشعر بالطبع فى الناس علتين. أما العلة الأولى فوجود التشبيه و«المحاكاة» للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ — أعنى أن هذا الفعل يوجد للناس وهم أطفال. وهذا شيء يختص به الإنسان من دون سائر الحيوانات. والعلة فى ذلك أن الإنسان من بين سائر الحيوان هو الذى يلتذ بالتشبيه للأشياء التى قد أحسها وبـ«المحاكاة» لها. والدليل على أن الإنسان يسر بالتشبيه بالطبع ويفرح هو أنا نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء التى لا نلتذ بإحساسها وبخاصة إذا كانت «المحاكاة» شديدة الاستقصاء مثل ما يعرض فى تصاوير كثير من الحيوانات التى يعملها المهرة من المصورين. لهذه العلة استعمل فى التعليم عند الإفهام والتخاطب والإشارات فإنها أداة معينة على فهم الأمر الذى يقصد تفهيمه لمكان ما فيها من الإلذاذ الذى هو موجود فى الإشارات من قبل ما فيها من التخيل فتكون النفس بحسب التذاذها به أتم قبولاً له. فإن التعليم ليس إنما يوجد للفيلسوف فقط، بل وللناس فى ذلك مشاركة يسيرة مع الفيلسوف. وذلك أنه يوجد التعليم بالطبع يصدر من إنسان إلى إنسان بحسب قياس ذلك الإنسان المعلم من الإنسان المتعلم. والإشارات لما كانت إنما هى تشبيهات لأمر قد أحست، فبين أنها إنما تستعمل لموضع المسارعة إلى الفهم والقبول له وأنها إنما تفهم بما فيها من الإلذاذ لموضع التخيل الذى فيها، فهذه هى العلة الأولى المولدة للشعر. وأما العلة الثانية فالتذاذ الإنسان أيضاً بالطبع بالوزن والألحان يظهر من أمرها أنها مناسبة للوزن عند الذين فى طباعهم أن يدركوا الأوزان والألحان. فالتذاذ النفس بالطبع بـ«المحاكاة» والألحان والأوزان هو السبب فى وجود الصناعات الشعرية وبخاصة عند الفطر الفائقة فى ذلك.

(١٤) فإذا نشأت الأمة تولدت فيهم صناعة الشعر من حيث أن الأول يأتي منها أولاً بجزء يسير، ثم يأتي من بعده بجزء آخر، وهكذا إلى أن تكمل الصناعات الشعرية. وتكمل أيضاً أصنافها بحسب استعداد صنف صنف من الناس للالتذاذ أكثر بصنف صنف من أصناف الشعر. مثال ذلك أن النفوس التي هي فاضلة وشريفة بالطبع هي التي تنشئ أولاً صناعة المديح — أعني مديح الأفعال الجميلة — والنفوس التي هي أخس من هذه هي التي تنشئ صناعة الهجاء — أعني هجاء الأفعال القبيحة — وإن كان قد يضطر الذي مقصده الهجاء، للشرار والشرور أن يمدح الأخيار والأفعال الفاضلة ليكون ظهور قبح الشرور أكثر — أعني إذا ذكرها ثم ذكر بإزائها الأفعال القبيحة.

(١٥) فهذا ما في هذا الفصل من الأمور المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر. وسائر ما يذكر فيه فكله أو جلّه مما يخص أشعارهم وعاداتهم فيها. وذلك أنه يذكر أصناف الصناعات الشعرية التي كانت تستعمل عندهم وكيف كان منشأ واحدة واحدة منها بالطبع وأي جزء هو المتقدم منها في الكون على أي جزء وبخاصة في صناعة المديح وصناعة الهجاء المشهورتين عندهم. ويذكر مع هذا أول من ابتدأ صناعة صناعة من تلك الصنائع الشعرية المعتادة عندهم ومن زاد فيها ومن كملها بعد. وهو في هذا الباب يثنى على أوميرش ثناءً كثيراً ويعرف أنه الذي أعطى مبادئ هذه الصنائع وأنه لم يكن لأحد قبله في صناعة المديح عمل له قدر يعتد به ولا في صناعة الهجاء ولا في غير ذلك من الصنائع المشهورة عندهم.

(١٦) قال: والأنقص من الأشعار والأقصر هي المتقدمة بالزمان لأن الطباع أسهل وقوعاً عليها أولاً. والأقصر هي التي تكون من مقاطع أقل والأنقص هي التي تكون من نغمات أقل أيضاً.

(١٧) قال: والدليل على أن هذه الأنواع أسبق إلى النفوس أن الناس عند المنازعات قد يرتجلون مصاريع من هذه في مجادلاتهم وذلك عند الحرج — يريد فيما أحسب مثل قول القائل لا لآ لا، يمد بها صوته، ومثل قوله ليس هذا كذا، ماداً بها صوته، فإن أمثال هذه المراجعات هي مصاريع موزونة ذات لحن — وأما التي هي أطول وأتم فإنما ظهرت بآخرة، كالحال في سائر الصنائع.

(١٨) قال: وصناعة الهجاء ليس إنما يقصد بها «المحاكاة» بكل ما هو شر وقبيح فقط. بل وبكل ما هو شر مستهزأ به — أي مرذول قبيح غير مغتم به.

(١٩) قال: والدليل على أن الاستهزاء يجب أن يجمع هذه الثلاثة الأوصاف أنه يوجد في وجه المستهزئ هذه الأحوال الثلاثة — أعنى قباحة الوجه وهيئة الاستصغار وقلة الاكثرات بالمستهزأ به. وذلك بخلاف وجه الغاضب — أعنى أن فيه قبحاً واهتماماً وتلك هي الحالة نفس الغاضب على الشيء الذى يغضب عليه.

(٢٠) قال: وإيجاد صناعة المديح يكون بعملها في الأعاريض الطويلة لا في القصيرة، ولذلك رفض المتأخرون الأعاريض القصار التي كانت تستعمل فيها وفي غيرها من صنائع الشعر. وأخص الأوزان بها هو الوزن البسيط الغير مركب، ولكن ينبغي أن لا يبلغ فيها من الطول إلى حد يستنكره. والحد المفهم جوهر صناعة المديح هو أنها تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادى الفاضل الكامل الذى له قوة كلية في الأمور الفاضلة لا قوة جزئية في واحد واحد من الأمور الفاضلة، محاكاة تفعل لها النفوس انفعالاً معتدلاً بما يولد فيها من الرحمة والخوف، وذلك بما يخيل في الفاضلين من النقاء والنظافة. فإن المحاكاة إنما هي الهيئات التي تلزم الفضائل لا للملكات، إذ ليس يمكن فيها أن تتخيل. وهذه «المحاكاة» بالقول تكمل إذا قرن بها اللحن والوزن. وقد توجد من المنشدين أحوال أخر خارجة عن الوزن واللحن تجعل القول أتم محاكاة، وهي الإشارات والأخذ بالوجوه الذى قيل في كتاب الخطابة. (٢٨٥)

(٢١) فأول أجزاء صناعة المديح الشعرى في العمل هو أن تحصي المعاني الشريفة التي بها يكون التخييل، ثم تكسى تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه. وعمل اللحن في الشعر هو أن يعد النفس لقبول خيال الشيء الذى يقصد تخيله. فكأن اللحن هو الذى يفيد النفس الاستعداد الذى به يقبل التشبيه و«المحاكاة» للشيء المقصود تشبيهه. وإنما يفيد النفس هذه الهيئة في نوع نوع من أنواع الشعر اللحن الملائم لذلك النوع من الشعر بنغماته وتأليفه فإنه كما أنا نجد النغم الحادة تلائم نوعاً من القول غير الذى تلائمه: النغمات الثقالة كذلك ينبغي أن نعتقد في تركيب الألحان.

وهيئات المحدثين والقصاص التي تكمل التخييل الموجود في الأقاويل الشعرية أنفسها من قبل هذه الثلاثة — أعنى التشبيه والوزن واللحن — التي هي اسطقسات «المحاكاة» هي

(٢٨٥) انظر أرسطو كتاب الخطابة ص ١٣٩٣ أس ٢٢ — ص ١٣٩٤ أس ٨، ص ١٤٠٣ ب س ٢١ — ٢٢،

ص ١٤١٣ ب س ٨ — ١٤، ص ١٤١٧ أس ٣٤ — ٣٦.

بالجملة هيئتان. إحداهما هيئة تدل على خلق وعادة، كمن يتكلم كلام عاقل أو كلام غضوب. والثانية هيئة تدل على اعتقاد، فإنه ليس هيئة من يتكلم وهو متحقق بالشيء هيئة من يتكلم فيه وهو شاك. فالقاص والمحدث فى المديح ينبغى أن تكون هيئة قوله وشكله هيئة محقق لا شاك وهيئة جاد لا هازل — مثل قول القائل أى أناس يكونون فى غاياتهم واعتقاداتهم. القصص والحديث الذى ينبغى أن يعبر عنه القاص والمحدث وهو بهاتين الحالتين هو الخرافة التى تكون بالتشبيه و«المحاكاة» — وأعنى بالخرافة تركيب الأمور التى يقصد محاكاتها، إما بحسب ما هى عليه فى أنفسها أعنى فى الوجود، وإما بحسب ما اعتيد فى الشعر من ذلك وإن كان كذباً — ولهذا قيل للأقاويل الشعرية خرافات. فالقصاص والمحدثون بالجملة هم الذين لهم قدرة على محاكاة العادات والاعتقادات.

(٢٢) قال: وقد يجب أن تكون أجزاء صناعة المديح ستة: الأقاويل الخرافية والعادات والوزن والاعتقادات والنظر واللحن. والدليل على ذلك أن كل قول شعري قد ينقسم إلى مشبه ومشبه به. والذى به يشبه ثلاثة: «المحاكاة» والوزن واللحن. والذى يشبه فى المدح ثلاثة أيضاً: العادات والاعتقادات والنظر — أعنى الاستدلال لصواب الاعتقاد. فتكون أجزاء صناعة المديح ضرورة ستة.

(٢٣) وإنما كانت العادات والاعتقادات أعظم أجزاء المديح لأن صناعة المديح ليست هى صناعة تحاكي الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاص ناس محسوسون، بل إنما تحاكيهم من قبل عاداتهم الجميلة وأفعالهم الحسنة واعتقاداتهم السعيدة. والعادات تشمل الأفعال والخلق. ولذلك جعلت العادة أحد الأجزاء الستة واستغنى بذكرها فى التقسيم عن ذكر الأفعال والخلق.

(٢٤) وأما النظر فهو إبانة صواب الاعتقاد، وكأنه كان عندهم ضرباً من الاحتجاج لصواب الاعتقاد الممدوح به. وهكذا كله ليس يوجد فى أشعار العرب، وإنما يوجد فى الأقاويل الشعرية المديحية. وكانوا يحاكون هذه الثلاثة الأشياء — أعنى العادات والاعتقادات والاستدلال — بالثلاثة الأصناف من الأشياء التى بها تحاكي — أعنى القول المخيل والوزن واللحن.

(٢٥) قال: وأجزاء القول الخرافى من جهة ما هو محاك جزئان. وذلك أن كل محاكاة فيما أن يوطئ لمحاكاة ضده، ثم ينتقل منه إلى محاكاته — وهو الذى كان يعرف عندهم بالإدارة — وإما أن يحاكي الشيء نفسه دون أن يعرض لمحاكاة ضده — وهو الذى كانوا

يسمونه بالاستدلال. والذى يتنزل من هذه الأجزاء منزلة المبدأ والأس هو القول الخرافى المحاكى.

(٢٦) والجزء الثانى العادات، وهو الذى تستعمل أولاً فيه «المحاكاة» — أعنى أنه الذى يحاكى. وإنما كانت الحكاية هى العمود والأس فى هذه الصناعة لأن الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكى، بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول له إذا حوكى. ولذلك لا يلتذ الإنسان بالنظر إلى صورة الأشياء الموجودة أنفسها ويلتذ بمحاكاتها وتصويرها بالأصباغ والألوان. ولذلك استعمل الناس صناعة الزواقة والتصوير.

(٢٧) والجزء الثالث لصناعة المديح — أعنى التالى للثانى — وهو الاعتقاد. وهذا هو القدرة على محاكاة ما هو موجود كذا أو ليس بموجود كذا، وذلك مثل ما تتكلفه الخطابة من تبين أن شيئاً موجود أو غير موجود، إلا أن الخطابة تتكلف ذلك بقول مقنع والشعر بقول محاك. وهذه «المحاكاة» هى أيضاً موجودة فى الأقاويل الشعرية.

(٢٨) قال: وقد كان الأقدمون من واضعى السياسات يقتصرون على تمكين الاعتقادات فى النفوس بالأقاويل الشعرية، حتى شعر المتأخرون بالطرق الخطبية.

والفرق بين القول الشعرى الذى يحث على الاعتقاد والذى يحث على العادة أن الذى يحث على العادة يحث على عمل شئ أو على الهرب من شئ، والقول الذى يحث على الاعتقاد إنما يحث على أن شيئاً موجود، أو غير موجود لا على شئ يطلب أو يهرب عنه.

(٢٩) والجزء الرابع لهذه الأجزاء — أعنى التالى للثالث — هو الوزن. ومن تمامه أن يكون مناسباً للغرض، قرب وزن يناسب غرضاً ولا يناسب غرضاً آخر.

(٣٠) والجزء الخامس فى المرتبة هو اللحن، وهو أعظم هذه الأجزاء تأثيراً وأفعالها فى النفوس.

(٣١) والجزء السادس هو النظر — أعنى الاحتجاج لصواب الاعتقاد أو صواب العمل لا بقول إقناعى فإن ذلك غير ملائم لهذه الصناعة، بل بقول محاك. فإن صناعة الشعر ليست مبنية على الاحتجاج والمناظرة وبخاصة صناعة المديح، ولذلك ليس يستعمل المديح صناعة النفاق والأخذ بالوجوه كما تستعملها الخطابة.

(٣٢) قال: والصناعة العلمية التى تعرف من ماذا تعمل الأشعار وكيف تعمل أتم رياضة من عمل الأشعار. فإن كل صناعة توقف ما تحتها من الصنائع على عملها هى

أرأس مما تحتها.

(٣٣) فإذا قد قيل ما هي صناعة المديح ومماذا تلتئم وكم أجزاؤها وما هي، فلنقل في الأشياء التي بها يكون حسن الأمور التي يتقوم بها الشعر، فإن القول في هذه الأشياء ضرورى في صناعة المديح وفي غيرها وهو لها بمنزلة المبدأ. وذلك أن الأمور التي تتقوم بها الصنائع صنفان أمور ضرورية وأمور تكون بها أتم وأفضل. فنقول: إنه يجب أن تكون صناعة المديح مستوفية لغايات فعلها — أعنى أن تبلغ من التشبيه و«المحاكاة» الغاية التي في طباعها أن تبلغه — وذلك يكون بأشياء. أحدها أن يكون للقصيدة عظم ما محدود تكون به كلا وكاملة. والكل والكامل هو ما كان له مبدأ ووسط وآخر. والمبدأ قبل وليس يجب أن يكون مع الأشياء التي هو لها مبدأ. والآخر هو مع الأشياء التي هو لها آخر وليس هو قبل. والوسط هو قبل ومع، فهو أفضل من الطرفين إذ كان الوسط في المكان قبل وبعد. فإن الشجعان هم الذين مكانهم في الحرب ما بين مكان الجبناء ومكان المتهورين، وهو المكان الوسط. وكذلك الحد الفاصل في التركيب هو الوسط، وهو الذى يتركب من الأطراف ولا تتركب الأطراف منه. وليس يجب أن يكون المتوسط وسطا — أى خيارا — فى التركيب والترتيب فقط بل وفى المقدار. وإذا كان ذلك فقد يجب أن يكون للقصيدة أول ووسط وآخر، وأن يكون كل واحد من هذه الأجزاء وسطا فى المقدار. وكذلك يجب فى الجملة المركبة منها أن تكون بقدر محدود لا أن تكون بأى عظم اتفق، وذلك أن الجودة فى المركب تكون من قبل شيئين أحدهما الترتيب والثانى المقدار. ولهذا لا يقال فى الحيوان الصغير الجنة، بالإضافة إلى أشخاص نوعه إنه جيد.

(٣٤) والحال فى المخاطبة الشعرية فى ذلك كالحال فى التعليم البرهاني — أعنى أن التعليم إن كان قصير المدة لم يكن الفهم جيدا ولا إن كان أطول مما ينبغى لأنه يلحق المتعلم فى ذلك النسيان. والحال فى ذلك كالحال فى النظر إلى المحسوس — أعنى أن النظر إلى المحسوس إنما يكون جيدا إذا كان بين الناظر وبينه بعد متوسط، لا إذا كان بعيدا منه جداً ولا إذا كان قريبا منه جداً.

(٣٥) والذى يعرض فى التعليم بعينه يعرض فى الأقاويل الشعرية — أعنى أنه إن كانت القصيدة القصيرة لم تستوف أجزاء المديح، وإن كانت طويلة لم يمكن أن تتحفظ فى ذكر السامعين أجزاؤها فيعرض لهم إذا سمعوا الأجزاء الأخيرة أن يكونوا قد نسوا الأولى. وأما الأقاويل الخطئية التي تستعمل فى المناظرة فليس لها قدر محدود بالطبع. ولذلك احتاج

الناس أن يقدروا زمان المناظرة بين الخصوم إما بآلة الماء على ما جرت به العادة عند اليونانيين إذ كانوا إنما يعتمدون الضمائر فقط، وإما بتأجيل الأيام كالحال عندنا إذا كان المعتمد في الخصومات عندنا إنما الأشياء المقنعة التي من خارج. ولذلك لو كانت صناعة المديح بالمناظرة، لكان يحتاج فيها إلى تقدير زمان المناظرة بساعات الماء أو غيرها. لكن لما لم يكن الأمر كذلك، وجب أن يكون لصناعة الشعر حد طبيعي كالحال في الأقدار الطبيعية للأمور الموجودة، وذلك أنه كما أن جميع المتكونات إذا لم يعقها في حال الكون سوء البخت صارت إلى عظم محدود بالطبع، كذلك يجب أن تكون الحال في الأقاويل الشعرية وبخاصة في صنفى «المحاكاة» — أعنى التي تنتقل فيها من الضد إلى الضد أو يحاكى فيها الشيء نفسه من غير أن ينتقل إلى ضده^(٢٨٦).

(٣٦) قال: ومما يحسن به قوام الشعر أن لا يطول فيه بذكر الأشياء الكثيرة التي تعرض للشيء الواحد المقصود بالشعر، فإن الشيء الواحد تعرض له أشياء كثيرة وكذلك يوجد للشيء الواحد المشار إليه أفعال كثيرة.

(٣٧) قال: ويشبه أن يكون جميع الشعراء لا يتحفظون بهذا، بل ينتقلون من شئ إلى شئ. ولا يلزمون غرضاً واحداً بعينه ماعدا أوميرش. وأنت تجد هذا كثيراً ما يعرض في أشعار العرب والمحدثين، وبخاصة عند المدح — أعنى أنه إذا عن لهم شئ ما من أسباب الممدوح مثل سيف أو قوس اشتغلوا بمحاكاته وأضربوا عن ذكر الممدوح. وبالجملية فيجب أن تكون الصناعة تشبه بالطبيعة — أعنى أن تكون إنما تفعل جميع ما تفعله من أجل غرض واحد وغاية واحدة. وإذا كان ذلك كذلك فواجب أن يكون التشبيه و«المحاكاة» لواحد ومقصوداً به غرض واحد، وأن يكون لأجزائه عظم محدود، وأن يكون فيها مبدأ ووسط وآخر، وأن يكون الوسط أفضلها. فإن الموجودات التي وجودها في الترتيب وحسن النظام إذا عدت ترتيبها لم يوجد لها الفعل الخاص بها.

(٣٨) قال: وظاهر أيضاً مما قيل من مقصد الأقاويل الشعرية أن «المحاكاة» التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر، وهى التي تسمى أمثالا وقصصا — مثل ما في كتاب دمنة وكنيلة. لكن الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود لأن هذه هى التي يقصد الهرب عنها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها، على ما قيل في

فصول «المحاكاة»^(٢٨٧). وأما الذين يعملون الأمثال والقصص فإن عملهم غير عمل الشعراء وإن كانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون. وذلك أن كليهما وإن كانا يشتركان في الوزن فأحدهما يتم له العمل الذى قصده بالخرافة وإن لم تكن موزونة، وهو التعقل الذى يستفاد من الأحاديث المخترعة. والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخيل إلا بالوزن. فالفاعل للأمثال المخترعة والقصص إنما يبتدع أشخاصا ليس لها وجود أصلاً ويضع لها أسماء. وأما الشاعر فإنما يضع أسماء لأشياء موجودة. وربما تكلموا فى الكليات. ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب إلى الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال، وهذا الذى قاله هو بحسب عادتهم فى الشعر الذى يشبه أن يكون هو الأمر الطبيعى للأمم الطبيعية.

(٣٩) قال: وأكثر ما يجب أن يعتمد فى صناعة المديح أن تكون الأشياء المحاكيات أمورا موجودة لا أمورا لها أسماء مخترعة، فإن المديح إنما يتوجه نحو التحريك إلى الأفعال الإرادية. فإذا كانت الأفعال ممكنة كان الإقناع فيها أكثر وقوعا — أعنى التصديق الشعرى الذى يحرك النفس إلى الطلب أو الحرب. وأما الأشياء الغير موجودة فليس توضع وتبتدع لها أسماء فى صناعة المديح إلا أقل ذلك — مثل وضعهم الجود شخصا ثم يضعون أفعالا له ويحاكونها ويطنبون فى مدحه. وهذا النحو من التخيل وإن كان قد يتففع به منفعة غير يسيرة لمناسبة أفعال ذلك الشيء المخترع وانفعالاته للأمور الموجودة فليس ينبغي أن يعتمد فى صناعة المديح، فإن هذا النحو من التخيل ليس مما يوافق جميع الطبائع، بل قد يضحك منه ويزدرجه كثير من الناس. ومن جيد ما فى هذا الباب للعرب وإن لم يكن على طريق الحث على الفضيلة قول الأعشى:

لَعَمْرَى لَقَدْ لَاحَتْ عَيُونُ نَوَاطِرٍ إِلَى ضَوْءِ نَارٍ بِالِيفَاعِ تُحَرِّقُ
تُشَبُّ لِمَقْرُورَيْنِ يَصْطَلِيَانَهَا وَبَاتَ عَلَى النَّارِ النَّدى وَالْحَلَقُ
رَضِيعِي لَبَانٌ ثَدَى أُمِّ تَحَالَفَا بِأَسْحَمَ دَاجٍ عَوْضُ لَا تَفْرُقُ^(٢٨٨)

وإذا كان هذا هكذا فظاهر أن الشاعر إنما يكون شاعرا بعمل الخرافات والأوزان

(٢٨٧) انظر الفقرات ٨ - ١١.

(٢٨٨) الأبيات للأعشى ميمون بن قيس، فى ديوانه ٢٢٣ - ٢٢٥، والعمدة ٤٩/١، والبيت الثالث فى ذيل

الأمالي للقالى ٢١١.

بقدر ما يكون قادراً على عمل التشبيه و«المحاكاة». وهو إنما يعمل التشبيه للأمور الإرادية الموجودة. وليس من شرطه أن تحاكي الأمور التي هي موجودة فقط، بل وقد يحاكي الأمور التي يظن بها أنها ممكنة الوجود وهو في ذلك شاعر ليس بدون ما هو في محاكاة الأمور الموجودة من قبل أنه ليس مانع يمنع أن توجد تلك الأشياء على مثل حال الأشياء التي هي الآن موجودة. فليس يحتاج في التخيل الشعري إلى مثل هذه الخرافات المخترعة ولا أيضاً يحتاج الشاعر المفلق أن تتم محاكاته بالأمور التي من خارج، وهو الذي يدعى نفاقاً وأخذاً بالوجه، فإن ذلك إنما يستعمله المموهون من الشعراء — أعني الذين يراؤون أنهم شعراء وليسوا شعراء. وأما الشعراء بالحقيقة فليس يستعملونه إلا عندما يريدون أن يقابلوا به استعمال الشعراء الوزر له. وأما إذا قابلوا الشعراء المجيدين فليس يستعملونه أصلاً.

(٤٠) وقد يضطر المفلقون في مواضع أن يستعينوا باستعمال الأشياء الخارجة عن عمود الشعر، من قبل أن «المحاكاة» ليس تكون في كل موضع للأشياء الكاملة التي تمكن محاكاتها على التمام، بل لأشياء ناقصة تعسر محاكاتها بالقول، فيستعان على محاكاتها بالأشياء التي من خارج، وبخاصة إذا قصدوا محاكاة الاعتقادات، لأن تخيلها يعسر، إذ كانت ليست أفعالاً ولا جواهر. وقد تمزج هذه الأشياء التي من خارج بالمحاكيات الشعرية أحياناً، كأنها وقعت بالاتفاق من غير قصد، فيكون لها فعل معجب، إذ كانت الأشياء التي شأنها أن تقع بالاتفاق معجبة.

(٤١) قال: وكثير من الأقاويل الشعرية تكون جودتها في «المحاكاة» البسيطة الغير متفنّة، وكثير منها إنما تكون جودتها في نفس التشبيه والمحاكاة. وذلك إن الحال في التشبيه كالحال في الأعمال، فكما أن من الأعمال ما ينال بفعل واحد بسيط، منها ما ينال بفعل مركب، كذلك الأمر في «المحاكاة». و«المحاكاة» البسيطة هي التي يستعمل فيها إحدى نوعي التخيل، أعني النوع الذي يسمى (الإدارة)، أو النوع الذي يسمى (الاستدلال). وأما «المحاكاة» المركبة فهي التي يستعمل فيها الصنفان جميعاً: وذلك إما بأن يتبدأ بالإدارة، ثم ينتقل منه إلى الاستدلال، أو يتبدأ بالاستدلال ثم ينتقل منه إلى الإدارة. والاعتماد هو أن يبدأ بالإدارة ثم ينتقل منه إلى الاستدلال، أو يبدأ بالاستدلال ثم ينتقل إلى الإدارة.

(٤٢) قال: وأعني بـ(الإدارة) محاكاة ضد المقصود مدحه، أولاً: بما ينفر النفس عنه، ثم ينتقل منه إلى محاكاة الممدوح نفسه. مثل أنه إذا أراد أن يحاكي السعادة وأهلها ابتداءً أولاً بمحاكاة الشقاوة وأهلها، ثم ينتقل إلى محاكاة أهل السعادة، وذلك بضد ما حاكي به

أهل الشقاوة. وأما (الاستدلال) فهو محاكاة الشيء فقط.

(٤٣) قال: وأحسن الاستدلال ما خلط بالإدارة.

(٤٤) قال: وقد يستعمل الاستدلال والإدارة في الأشياء الغير متنفسة وفي المتنفسة، لا من جهة ما يقصد به عمل أو ترك، بل من جهة التخيل فقط، أعني المطابقة.

(٤٥) وهذا النوع من الاستدلال الذى ذكره هو الغالب على أشعار العرب، أعني الاستدلال والإدارة في غير المتنفسة، وهو مثل قول أبى الطيب:

كم زورة لك فى الأعراب خافية أدهى - وقد رقدوا - من زورة الذيب
أزورهم وسواد الليل يشفع لى وأثنى، وبياض الصبح يغرى بى
فإن البيت الأول هو استدلال، والثانى إدارة. ولما جمع هذان البيتان صنفى «المحاكاة»،
كانا فى غاية من الحسن.

(٤٦) قال: والاستدلال الإنسانى والإدارة إنما يستعملان فى الطلب والحرب. وهذا النوع من الاستدلال هو الذى يثير فى النفس الرحمة تارة، والخوف تارة. وهذا هو الذى نحتاج إليه فى صناعة مديح الأفعال الإنسانية الجميلة، وهجو القبيحة.

(٤٧) قال: فهذان الجزآن اللذان أخبرنا عنهما هما جزءا صناعة المديح. وها هنا جزء ثالث، وهو الجزء الذى يولد الانفعالات النفسانية، أعنى انفعالات الخوف والرحمة والحزن، وهو يكون بذكر المصائب والرزايا النازلة بالناس، فإن هذه الأشياء هى التى تبعث الرحمة والخوف، وهو جزء عظيم من أجزاء الحث على الأفعال التى هى مقصودة المديح عندهم.

* * *

ابن الأثير كتاب المثل السائر

مقدمة

هو ضياء الدين محمد نصر الله بن محمد بن الأثير، أخو مجد الدين بن الأثير، العالم الدينى، وكذلك عز الدين بن الأثير، المؤرخ المعروف، لا يعرف تاريخ مولده بالتحديد، ولكنه ولد على أى حال فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى (السادس الهجرى) فى جزيرة ابن عمر على نهر دجلة، ودرس لفترة بالموصل، وفى سنة (١١٩١ م) (٥٨٨هـ) تقريباً بدأ عمله السياسى بأن التحق بخدمة صلاح الدين، وبعد موت صلاح الدين، انخرط ابن الأثير فى الاضطرابات السياسية التى أدت إليها مطامع خلفاء صلاح الدين فى الملك، ولم ينعم ابن الأثير بالهدوء العقلى اللازم لإنتاجه الأدبى إلا فى أخريات حياته، على أنه توفى سنة (١٢٣٩م) (٦٣٧هـ).

ومن أهم أعماله فى النقد الأدبى كتابه «المثل السائر» الذى سوف نعرض منه الصفحات التالية، والمصنف يقارن فيه بين القيم النسبية لكل من الشعر والنثر، مؤثراً الأخير على الأول حيث يأخذ جانب المدافع عنه، وذلك رداً على أبى إسحاق الصابى الذى كان قد فضل قبله بثلاثة قرون الشعر على النثر.

ومن الجدير بالملاحظة أن ابن الأثير فى الوقت الذى يعطى فيه معنى أكثر إلحاحاً لمفهوم الفصاحة والكتابة النثرية، فإنه يختزل مفهوم الشعر إلى أبسط تصورات، ألا وهو النظم، وعلى الرغم من الأهمية النسبية لهذا الكتاب، فإنه - وبخاصة فى حالة قراءته مع كتاب «الفلك الدائر» لابن أبى الحديد - يمثل اتجاهاً تقليدياً على نطاق واسع فى الشعر والإنتاج الأدبى بعامة فى التراث العربى.

والقسم الأول من النص المختار هنا، والذى أُخذ من الصفحات الافتتاحية للكتاب وإن كان، لا يتناول الشعر العربى، يعرض لنا بصيرة نافذة تمثل النزعة التقليدية التى انطوى عليها نقد الشعر العربى.

من كتاب المثل السائر

اعلم أن المعاني الخطابية^(٢٨٩) قد حصرت أصولها وأول من تكلم في ذلك حكماء اليونان غير أن ذلك الحصر كلى لا جزئى ومحال أن تحصر جزئيات المعانى وما يتفرع عليها من التفريعات التى لا نهاية لها، ولا جرم أن ذلك الحصر لا يستفيد بمعرفته صاحب هذا العلم ولا يفتقر إليه فإن البدوى البادى راعى الإبل ما كان يمر شيء من ذلك بفهمه ولا يخطر بباله ومع هذا فإنه كان يأتى بالسحر الحلال إن قال شعراً أو تكلم نثراً. فإن قيل إن ذلك البدوى كان له ذلك طبعاً وخلقاً والله فطره عليه كما فطر ضروب الآدميين على فطر مختلفة هى لهم فى أصل الخلقة فإنه فطر الترك على الإحسان فى الرمى والإصابة فيه، من غير تعليم، وكذلك فطر أهل الصين على الإحسان فى صنعة اليد فيما يباشرونه من مصوغ أو خشب أو فخار أو غير ذلك، وكذلك فطر أهل المغرب على الشجاعة وهذا الإنزاع فيه فإنه مشاهد، فالجواب عن ذلك إني أقول إن سلمت إليك أن الشعر والخطابة كانا للعرب بالطبع والفطرة فماذا تقول فى من جاء بعدهم من شاعر وخطيب تحضروا وسكنوا البلاد ولم يروا البادية ولا خلقوا بها، وقد أجادوا فى تأليف النظم والشعر وجاءوا بمعانى كثيرة ما جاءت فى شعر العرب ولا نطقوا بها، فإن قلت إن هؤلاء وقفوا على ما ذكره علماء اليونان وتعلموا منه قلت لك فى الجواب هذا شيء لم يكن ولا علم أبو نواس شيئاً منه ولا مسلم بن الوليد ولا أبو تمام ولا البحتري ولا أبو الطيب المتنبي ولا غيرهم وكذلك جرى الحكم فى أهل الكتابة كعبد الحميد وابن العميد والصائب وغيرهم، فإن ادعيت أن هؤلاء تعلموا ذلك من كتب علماء اليونان قلت لك فى الجواب هذا باطل بى أنا فإني لم أعلم شيئاً مما ذكره حكماء اليونان ولا عرفته ومع هذا فانظر إلى كلامي فقد أوردت لك نبذة منه فى هذا الكتاب وإذا وقفت على رسائلتي ومكاتباتي وهى عدة مجلدات وعرفت أني لم أتعرض لشيء مما ذكره حكماء اليونان فى حصر المعانى علمت حينئذ أن صاحب هذا العلم من النظم والنثر بنحوه من ذلك كله، وأنه لا يحتاج إليه أبداً وفى كتابي هذا ما يغنيك وهو كاف، ولقد فاوضنى بعض المتفلسفين فى هذا واتساق الكلام إلى شئ ذكره لأبى على بن سينا فى الخطابة والشعر وذكر ضرباً من ضروب الشعر اليونانى يسمى اللاغوديا وقام فأحضر كتاب الشفاء لأبى على ووقفنى على ما ذكره فلما وقفت عليه استجھلته فإنه طول فيه وعرض كأنه يخاطب

بعض اليونان وكل الذي ذكره لغو لا يستفيد به صاحب الكلام العربي شيئاً....
اعلم أن هذا الفن^(٢٩٠) هو أشرف الفضائل وأعلاها درجة ولولا ذلك لما فخر به رسول الله ﷺ في عدة مواقف، فقال تارة: «أنا أفصح من نطق بالضاد». وقال تارة: «أعطيت خمساً لم يعطاهن أحد قبلي: كان كل نبي يبعث في قومه، وبعثت إلى كل أحمر وأسود، وأحلت لي الغنائم، وجعلت لي الأرض طيبة وطهوراً، ونصرت بالرعب بين يدي مسيرة شهر، وأوتيت جوامع الكلم».

وما سمع بأن رسول الله ﷺ افتخر بشيء من العلوم سوى علم الفصاحة والبلاغة، فلم يقل إنه أفقه الناس، ولا أعلم الناس بالحساب، ولا بالطب ولا بغير ذلك، كما قال: «أنا أفصح من نطق بالضاد».

وأيضاً فلو لم تكن هذه الفضيلة من أعلى الفضائل درجة لما اتصل الإعجاز بها دون غيرها، فإن كتاب الله تعالى نزل عليها، ولم ينزل بمعجز من مسائل الحساب ولا من مسائل الطب ولا غير ذلك من العلوم، ولما كانت هذه الفضيلة بهذه المكانة صارت في الدرجة العالية.

والمنثور منها أشرف من المنظوم لأسباب، من جملتها أن الإعجاز لم يتصل بالمنظوم وإنما اتصل بالمنثور.

الآخر أن أسباب النظم أكثر، ولهذا نجد المجيدين منهم أكثر من المجيدين من الكتاب، بل لا نسبة لهؤلاء إلى هؤلاء، ولو شئت أن تحصي أرباب الكتابة، من أول الدولة الإسلامية إلى الآن لما وجدت منهم من يستحق اسم الكاتب عشرة، وإذا أحصيت الشعراء في تلك المدة وجدتهم عدداً كثيراً، حتى لقد كان يجتمع منهم في العصر الواحد جماعة كثيرة، كل منهم شاعر مفلق، وهذا لا نجده في الكتاب، بل ربما ندر الفرد الواحد في الزمن الطويل.

وليس ذلك إلا لوعورة المسلك من النشر، وبعد مناله والكاتب هو أحد دعامتي الدولة، فإن كل دولة لا تقوم إلا على دعامتين من السيف والقلم، وربما لا يفتقر الملك في ملكه إلى السيف إلا مرة أو مرتين، وأما القلم فإنه يفتقر إليه على الأيام، وكثيراً ما يستغنى به عن السيف، وإذا سئل عن الملوك الذين غبرت أيامهم لا يوجد منهم من حسن اسمه من بعده إلا من حظي بكاتب خطب عنه، وفخم أمر دولته، وجعل ذكرها

خالداً يتناقله الناس، رغبة في فصل خطابه، واستحساناً لبداعة كلامه، فيكون خلود ذكرها في خفارة ما دونه قلمه، ورقمته أساطيره.

وليس الكاتب بكاتب حتى يضطر عدو الدولة أن يروى أخبار مناقبها في حفلها، ويصبح ولسانه حامد لمساعيها، وبقلبه ما به من غلة.

ولقد أحسن أبو تمام في هذا المعنى حيث قال:

سأجهد حتى أبلغ الشعر شأوه إن كان طوعاً لي ولست بجاهد
فإن أنا لم يحمدك عنى صاغراً عدوّ فاعلم أنني غير حامد
وهذا الذي ذكرته حق وصدق، لا ينكره إلا جاهل به، وأنا أسأل الله الزيادة من فضله، وإن لم أكن أهلاً له، فإنه هو من أهله.

ووقفت على كلام لأبي إسحاق الصابي في الفرق بين الكتابة والشعر، وهو جواب لسائل سأله فقال: إن طريق الإحسان في منشور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن الترسل هو ما وضع معناه، وأعطاك ساعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه.

ثم قال بعد ذلك: ولسائل أن يسأل فيقول: من أي جهة صار الأحسن في معنى الشعر الغموض وفي معاني الترسل الوضوح؟

فالجواب أن الشعر بني على حدود مقررة، وأوزان مقدرة، وفصلت أبياته، فكان كل بيت منها قائماً بذاته، وغير محتاج إلى غيره، إلا ما جاء على وجه التضمنين وهو عيب. فلما كان النفس لا يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل، احتيج إلى أن يكون الفصل في المعنى فاعتمد أن يلطف ويدق.

والترسل مبني على مخالفة هذه الطريق، إذ كان كلاماً واحداً لا يتجزأ ولا يتفصل إلا فصولاً طوالاً، وهو موضوع وضع ما يهذه^(٢٩١) أو يمر على أسمع شتى من خاصة ورعية، وذوى أفهام ذكية وأفهام غبية، فإذا كان متسلسلاً ساغ وقرب، فجميع ما يستحب في الأول يكره في الثاني، حتى أن التضمنين عيب في الشعر وهو فضيلة في الترسل.

ثم قال بعد ذلك: والفرق بين المترسلين والشعراء أن الشعراء إنما أغراضها التي يرمون إليها وصف الديار والآثار، والحنين إلى الأهواء والأوطار، والتشبيب بالنساء، والطلب والاجتداء، والمديح والهجاء، وأما المترسلون فإنما يترسلون في أمر سداد ثغر وإصلاح

فساد أو تحريض على جهاد، أو احتجاج على فئة أو مجادلة لمسألة أو دعاء إلى ألفة أو نهى عن فرقة، أو تهنئة بعطية، أو تعزية برزية، أو ما شابه كل ذلك.

هذا ما انتهى إليه كلام أبى إسحاق فى الفرق بين الترسل والشعر، ولقد عجبت من مثل ذلك الرجل الموصوف بذلاقة اللسان وبلاغة البيان، كيف يصدر عنه هذا القول الناكب عن الصواب، الذى هو فى باب، ونصى النظر فى باب، اللهم غفرًا.

وسأذكر ما عندى فى ذلك لا إرادة للطعن عليه، بل تحقيقاً لحل النزاع فأقول: أما قوله: إن الترسل هو ما وضع معناه، والشعر ما غمض معناه، فإن هذه دعوى لا مستند لها، بل الأحسن فى الأمرين معاً إنما هو الوضوح والبيان.

على أن إطلاق القول على هذا الوجه من غير تقييد لا يدل على الغرض الصحيح، بل صواب القول فى هذا أن يقال كل كلام من منشور ومنظوم فينبغى أن تكون مفردات ألفاظه مفهومة، لأنها إن لم تكن مفهومة فلا تكون فصيحة، لكن إذا صارت مركبة نقلها التركيب عن تلك الحال فى فهم معانيها، فمن المركب منها ما يفهم الخاصة والعامة، ومنه ما لا يفهم إلا الخاصة وتتفاوت درجات فهمه، ويكفى من ذلك كتاب الله تعالى، فإنه أفصح الكلام، وقد خوطب به الناس كافة من خاص وعام، ومع هذا فمنه ما يتسارع الفهم إلى معانيه، ومنه ما ينغمض فيعز فهمه، والألفاظ المفردة ينبغى أن تكون مفهومة، سواء كان الكلام نظاماً أو نثراً، وإذا تركبت فلا يلزم فيها ذلك، وقد تقدم فى كتابى هذا أدلة كثيرة على هذا فتؤخذ من مواضعها.

وأما الجواب الذى أجاب به فى الدلالة على غموض الشعر ووضوح الكلام المنشور، فليس ذلك بجواب وهب أن الشعر كان كل بيت منه قائماً بذاته فلم كان مع ذلك غامضاً؟ وهب أن الكلام المنشور كان واحداً لا يتجزأ، فلم كان واضحاً؟ ثم لو سلمت إليه هذا فماذا يقول فى الكلام المسجوع الذى كل فقرة منه بمنزلة بيت من شعر؟

أما قوله فى الفرق بين الشاعر والكاتب: «إن الشاعر من شأنه وصف الديار والآثار والحنين إلى الأهواء والأوطار، والتشبيب بالنساء، والطلب والاجتداء، والمديح والهجاء، وإن الكاتب من شأنه الإفاضة فى سداد ثغر، أو إصلاح فساد، أو تحريض على جهاد، أو احتجاج على فئة، أو مجادلة لمسألة، أو دعاء إلى ألفة، أو نهى عن فرقة، أو تهنئة بعطية، أو تعزية برزية» فإن هذا تحكّم محض لا يستند إلى شبهة، فضلاً عن بينة.

وأى فرق بين الشاعر والكاتب فى هذا المقام؟ فكما يصف الشاعر الديار والآثار، ويحن إلى الأهواء والأوطار، فكذلك يكتب الكاتب فى الاشتياق إلى الأوطان، ومنازل

الأحباب والإخوان، ويحن إلى الأهواء والأوطار، ولهذا كانت الكتب الإخوانيات بمنزلة الغزل والنسيب من الشعر.

وكما يكتب الكاتب في إصلاح فساد أو سداد نغر أو دُعَاء إلى أُلْفَة و نهى عن فُرْقَة أو تهنة أو تعزية، فكذلك الشاعر.

فإن شدَّ عن الصابي قصائد الشعراء في أمثال هذه المعاني فكيف خفى عنه قصيدة أبي تمام في استعطاف مالك بن طَوْق على قومه التي مطلعها:

لـو أن دهرأ ردُّ رَجَع جوابى

أم كيف أحل بالنظر في ديوان أبي الطيب المتنبي، وهما في زمن واحد، فما تأمل قصيدته في الإصلاح بين كافور الأحشيدى وبين مولاه التي مطلعها:

حسم الصلح ما اشتتهه الأعادى

وكذلك لاشك أنه لم يقف على قصيدة أبي عبادَة البحرى في غزو البحر التي مطلعها:

ألم تـر تغليس الريع المبكر

ولو أخذتُ في تعداد قصائد الشعر في الأغراض التي أشار إليها وخصَّ بها الكاتب لأطلت، وذكرت الكثير الذى يحتاج إلى أوراق كثيرة، وكل هذه الفروق التي نص عليها وعددها فليست بشئ، ولا فرق بين الكتابة والشعر فيها.

والذى عندى في الفرق بينهما هو من ثلاثة أوجه:

الأول: من جهة نظم أحدهما ونثر الآخر، وهذا فرق ظاهر.

الثانى: أن من الألفاظ ما يُعاب استعماله نثراً ولا يعاب نظماً، وذلك شئ استخرجته، ونبته عليه في القسم الأول المختص باللفظة المفردة في المقالة الأولى من هذا الكتاب.

الثالث: أن الشاعر إذا أراد أن يشرح أموراً متعددة ذوات معان مختلفة في شعره، واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلاثمائة أو أكثر من ذلك، فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك ردى، غير مرضى، والكاتب لا يؤتى من ذلك، بل يطيل في الكتاب الواحد إطالة واسعة تبلغ عشر طبقات من القراطيس أو أكثر، وتكون مشتملة على ثلاثمائة سطر أو أربعمائة أو خمسمائة، وهو يجيد في ذلك كله، وهذا لا نزاع فيه، لأننا رأيناه وسعناه وقلناه.

ابن أبى الحديد

الفلك الدائر

مقدمة

هو عز الدين بن عبد الحميد بن أبى الحديد، ولد فى المدائن بالعراق سنة (١١٩٠) م (٥٨٧هـ)، وتوفى ببغداد سنة (١٢٥٧م) (٦٥٥هـ).

وكتابه «الفلك الدائر» عبارة عن رد على كتاب «المثل السائر» لابن الأثير، الذى فاقه شهرة، وإن عاصره تقريباً، ويبدو أن كتاب «المثل السائر» نفسه قد كتب أيضاً للرد على أبى إسحاق إبراهيم بن هلال الصابى، وقد اخترنا هذا النص لأنه، علاوة على تأكيده على موقف ابن الأثير كما يبدو من استشهاده به لفظاً، يعبر عن موقفه الخاص، الذى هو بدوره موقف أبى إسحاق الصابى.

إن أهمية النص المختار هنا أهمية عارضة أكثر منها حقيقية، ومصطلح الشعر يستخدم عبر الكتاب بمعنى النظم، مع الإشارة إلى دوره الاجتماعى الذى كان له منذ القدم عند العرب، هذا بالإضافة إلى أن هذا النص يقدم مجموعة لا بأس بها من الملاحظات حول الشعر بشكل عام.

ومن المهم أن نلاحظ هنا افتقار كافة فروع المعرفة العربية إلى المنظور التاريخى فى البحث، فعلى سبيل المثال، السلامة الفعلية التى تنطوى عليها المقولات الجمالية التى نادى بها أبو إسحاق الصابى لم يتم مراجعتها هنا على الرغم من أنه قال بها قبل ذلك بثلاثة قرون على الأقل، ومع ذلك، تظل مقولات ابن أبى الحديد التى تشرح وتدافع عن الغموض فى الشعر تتمتع بالسلامة حتى فى أيامنا هذه.

من كتاب الفلك الدائر

قال المصنف: وقد وقعت على كلام لأبي إسحاق الصابى فى الفرق بين المترسل والشاعر، ثم ذكر الفصل وهو منشور، وسيأتى فى حكاية اعتراضه، وقال فى آخر حكايته: لقد عجبت من ذلك الرجل الموصوف بزلاقة اللسان وبلاغة البيان، كيف يصدر عنه مثل هذا القول الناكب عن الصواب، الذى هو فى باب ونصى النظر فى باب، اللهم غفرًا.

قال: أما قوله أن خير المترسل ما وضّح معناه، وأعطاك سماعه فى أول وهلة ما تضمنت ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد ملاحظة منه، فإن هذه دعوة لا مستند لها، بل الأحسن فى الأمرين معاً هو الوضوح والبيان، فإن احتج أبو إسحاق بما قد ذكره فى نصرة ذلك - قوله إن الشعر بُنى على حدود مقررة، وأوزان مقدرة، وفُصِّلَت أبياته، فكان كل بيت منها قائماً بذاته، فليس يحتاج إلى غيره إلا ما جاء على وجه التضمنين، وهو عبث، فلما كان النفس لا يمتد فى البيت الواحد بالنثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل، احتيج إلى أن يكون الفضل فى المعنى، واعتمد أن يُلطَّف ويدق، والترسل مبنئ على مخالفة هذه الطريق إذ كان كلاماً واحداً لا يتجزأ ولا يفصل إلا فصولاً طوالاً، وهو موضوع وَضَعَ ما يمر على أسمع شئ من خاصّة وريّة وذوى أفهام ذكية، وأفهام غبية، فإذا كان سهلاً ساغ فيها وقرب، فجميع ما يُستحب فى الأول يكره فى الثانى حتى إن التضمنين عيب فى الشعر، وفضيلة فى الترسل، فإن هذا الذى ذكره أبو إسحاق ليس بجواب.

وهب أن الشعر كان كل بيت قائم بذاته فلم كان مع ذلك غامضاً؟ وهب أن الكلام المنشور كان واحداً لا يتجزأ فلم كان مع ذلك واضحاً؟ ثم سلمت إليه هذا فماذا يقول فى الكلام المسجوع الذى كل فقرة منه بمنزلة بيت من الشعر.

أقول: إن من أظرف الأشياء أنك تحكى جواب أبى إسحاق من أوله إلى آخره، فتعيد السؤال الأول بعينه الذى قد حكى جوابه وذلك أن أبى إسحاق قد سأل نفسه فقال: ولم صار الأحسن فى الشعر الغموض وفى الرسائل الوضوح؟ وأجاب عنه بما قد ذكره، ومن يحكى ذلك الجواب لا يحسن له أن يقول فى الاعتراض عليه: وهب أن الشعر كان كل بيت قائماً بذاته، فلم كان مع ذلك غامضاً؟ وهب أن الكلام المنشور كان واحداً لا يتجزأ فلم كان مع ذلك واضحاً؟

وذلك أن الجواب قد أتى على الفرق بين الموضعين، ونحن نعيده فنقول إن البيت الشعري لما كان محجوراً على الشاعر أن يزيد فيه أو ينقص منه أو يلحق به بيتاً آخر فيحصل أحدهما مرتبطاً بصاحبه بخلاف الرسائل، فكان المعنى قد يساوى ألفاظ البيت تارة، ويزيد عليها تارة، وينقص عنها أخرى، فكان الأحسن أن يزيد المعنى، لأن اللفظ الحسن بغير معنى كامراً مئة حسنة الصورة.

وكلما كانت معاني الكلام أكثر، ومدلولات ألفاظه أتمّ كان أحسن، ولهذا قيل خير الكلام ما قلّ ودلّ، فإذا كان الأصل الحُسْن معلولاً لأصل الدلالة.

وحينئذ يتم إشباع الجملة، لأن المعاني إذا كثرت، وكانت الألفاظ تفي بالتعبير عنها احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر يتضمن ضرباً من الإشارة وأنواعاً من الإيماءات والتنبهات، فكان فيه غموضٌ.

ولسنا نعني بالغموض أن يكون كأشكال إقليدس والمجسطي والكلام في الجزء، بل أن يكون بحيث إذا ورد على الأذهان بلغت منه معاني غير مبتذلة، وحكما غير مطروقة، فلا يجوز أن يكون الشعر الذي يتضمن الحكم ليس بالأحسن، فثبت أن الشعر الذي يتضمن الحكم هو أحسن الشعر، ومعلوم أن أحسن الشعر الذي يتضمن الحكم هو المعنوي كشعر أبي تمام ومن أخذ أخذه، فذلك القدر من المعنى هو الذي يعنيه أبو إسحاق بالغموض لا غير.

فأما قوله: فمأذا نقول في الكلام المسجوع الذي كل فقرة منه بمنزلة بيت من الشعر؟ فجوابه أن السجع ليس شرطاً في المنثور فقد تكون الرسائل غير مسجوعة، ولا يمكن أن يكون الشعر إلا وزناً محدوداً.

وبعد فالرسائل المسجوعة لا يلزم فيها ما ذكرناه في الشعر، لأن الفقرة الواحدة قد يطيلها الكاتب، وقد يُقصرها، وقد يأتي بفقرتين طويلتين، ثم يأتي بعدهما باثنتين قصيرتين، ثم يأتي بعد ذلك بفقرتين إحداهما قصيرة والأخرى طويلة، فهو يضرب يميناً وشمالاً، ويمد نفسه تارة ويُقصره أخرى، وليس كذلك في القصيدة، فإن صاحبها عند ابتدائها يلتزم عروضاً واحدة، ولو زاد فيها حرفاً واحداً أو نقصه لكان شعره فاسداً، فأين أحد النوعين من الآخر؟

قال المصنف: قال أبو إسحاق: والفرق بين المترسلين والشعراء أن الشعراء إنما أغراضهم التي يرمون إليها وَصْفُ الديار والآثار، والحنين إلى الأهواء والوطان، والتشبيب

بالنساء، والطلبُ والاستدعاء والمدح والهجاء، فأما الكتابُ فإنما يترسلون في سدادِ ثغرٍ، أو إصلاحِ فسادٍ، أو تحريضِ على جهادٍ، واحتجاجِ على فئةٍ، أو مجادلةٍ لملةٍ، أو دعاءٍ لألفةٍ، أو نهى عن فرقةٍ، أو تهنئةٍ بعطيةٍ، أو تعزيةٍ. قال: وهذا من أبي إسحاق تحكُّمٌ محض لا يستند إلى شبهةٍ فضلاً عن بَيِّنَةٍ.

وأى فرق بين الشاعر والكاتب في هذا المقام؟ وكما يصف الشاعر الآثار والديار ويحن إلى الأهواء والأوطان، فكذلك يكتب الكاتب في الاشتياق إلى الأوطان، ومنازل الخوان والأحباب، ولهذا كانت الكتب الأخوانيات بمنزلة الغزل والتشبيب من الشعر، وكما يكتب الكاتب في إصلاحِ فسادٍ أو سدادِ ثغرٍ أو دعاءٍ إلى ألفةٍ أو نهى عن فرقةٍ أو تهنئةٍ أو تعزيةٍ فكذلك الشاعر. فإن نَدَّتْ عن الصابي قصائد الشعراء في أمثال هذه المعاني فكيف خَفَى عنه قصيدة أبي تمام في استعطاف مالك بن طوق على قومه التي مطلعها:

حسب الصلح ما اشتتهه الأعـادى

وقصيدة البحتري التي يذكر فيها غزو البحر، وطلعها:

ألم تـرر تغليـس الربيع المبكر

والقصائد التي تجرى على هذا المجرى كثيرة.

أقول: السؤال في هذا المقام قد يقع عن أمرين أحدهما أن يقال ما الفرق بين الشعر والكتابة؟ والثاني أن يقال لم كانت منزلة الشاعر دون منزلة الكاتب؟ وأحد هذين السؤالين غير الثاني، وكلام أبي إسحاق هو في السؤال الثاني، لأنه هكذا قال: إنما كانت حقيقة الشاعر دون الكاتب لكذا وكذا، وهذا جواب صحيح.

أما أولاً فإنه بنى الشعر على الاجتداء والطلب حتى إن امرأ القيس وهو الملك اجتدى سعد بن الضباب بالشعر، وقد كان ابن المنصور الخليفة ابن الخلائف يجتدى بالشعر من عبيد الله بن سليمان بن وهب ومن ولده القاسم بن عبيد الله وزير المعتضد والمكتفى، فإن لم يكن يجتدى مالا فإنه كان يجتدى جاهاً.

ولم تبين الكتابة على هذا، ولا عرفت بهذا.

وأما ثانياً فلأن المراد من الكتابة ومقصدها الذي وُضِعَتْ لأجله ما ذكره أبو إسحاق من سدادِ الثغور، وإصلاحِ الأمور، والدعاء إلى الألفة، والنهى عن الفرقة، والاستعداد لحرب، والإعلام بفتح، ولم يوضع الشعر لذلك.

ألا ترى أنا ما رأينا ولا سمعنا ملوكاً كتب إلى ملك آخر في إصلاحِ فسادٍ، أو استمداد

على عدو، أو إعلام بفتح قصيدة من الشعر، وإنما كتب الرسائل؟
وأما القصائد التي ذكرها هذا الرجل لأبي تمام وأبي عباد وأبي الطيب فإننا لم نَنفِ
كون الشعر قد يشتمل على ذلك، ولكننا قلنا إنه ليس هو الغرض الأصلي الذي وضع
الشعر له ولا يكون أصلاً فيه بل عارضا وطارئا، والرسائل بخلاف ذلك، لأن هذا المعنى
هو الغرض الأصلي فيها.

وكذلك نجد هذا الفن في الديوان الذي حجمه عشرون كراسا في قصيدة أو
قصيدتين، ونجده في الرسائل التي حجمها عشرون كراسا في خمسة عشر كراساً.
ونحن فما غرضنا إلا الفرق بين مَقْصِدَي النوعين، وقد اتضح.

فأما قوله قد يكتب كاتب الإخوانيات، ويذكر فيها الحنين والشوق، فهي في المنشور
كالنسيب في المنظوم، فيقال له إن القصائد التي وُضِعَتْ للمدح يستحب أن يكون أولها
نسيبا وغزلا، وهكذا وجدنا كتابا في فتح أو استنجاد أو تعريض أو تخذيل في صدره
رسالة إخوانية تتضمن الحنين والبكاء، وذكر الآثار والديار، فيكفي أبا إسحاق في الفرق
بينهما هذا القدر فقط، فإن ذلك من أدل الدلائل على أن الشعر في الأصل موضوع لهذا
المعنى، والاجتداء والطلب، فلذلك لم يَحْتَجْ أحدهما للآخر، وجعل منه الرسائل بخلاف
ذلك.

قال المصنف: فهذه الفروق كلها ضعيفة، والذي عندى أن الفرق بين النوعين من
ثلاثة أوجه:

أحدهما أن هذا منظوم، وذاك منشور، والآخر أن من الألفاظ ألفاظا لا يَحْسُنُ استعمالها
في الكتابة ويحسن في الشعر، كبعض الألفاظ العربية.

والثالث أن الشاعر إذا أطل في شرح معان متعددة واحتاج أن يأتي بمائتي بيت أو
أكثر فإنه لا يحتذى في الجميع، بل في الأول، والكاتب لا يأتي من ذلك جميعه.

أقول قد بينا أن إسحاق الصَّابِي لم يتعرض لبيان الفرق بين الكتابة
والشعر من حيث هما كتابة وشعر، وإنما تكلم عن العِلَّة التي لأجلها مرتبة الكاتب
أعلى من مرتبة الشاعر، فأما الفروق بين الكتابة والشعر فهي كثيرة، وليست مقصورة
على هذه الوجوه الثلاثة التي ذكرها هذا الرجل.

فإن من جملة الفروق أن للشاعر أن يُطْرِى نفسه ويمدحها في شعره، وليس ذلك
للكاتب. ومنها أن للشاعر أن يبالغ ويُوغِل حتى يَدْخُل في الإحالة، وليس ذلك للكاتب.

ومنها أن الشعر يَحْسُنُ فيه الكذبُ ولا يستحسن في الكتابة.

ومنها أن الشاعر يخاطبُ الملك بالكاف كما يخاطبُ السوق، ويدعوه باسمه، وينسبه إلى أمه، وليس ذلك للكاتب.

والفروق بين الشعر والكتابة كثيرة، وإنما نبهنا على بعضها إبطالا لقوله إن الفروق هذه الثلاثة فقط.

فهذا ما سنع لى بأدنى النظر من الاعتراض على هذا الكتاب، وقد اعترضت على مواضع كثيرة منه للقول فيها مجالاً فلم أذكرها إشاراً للإيجاز، ومواضع يرجع كلامه فيها إلى الجدلِ ومَحْضِ العنادِ، لا في المعنى، فكان الاشتغالُ بها والبحث فيها تضييعاً للوقت من غير فائدة.

ورأيت أن يتم الكتاب هاهنا حامداً الله، ومصلياً على خير خلقه

(محمد النبي الأُمى صلوات الله عليه وسلامه).



حازم القرطاجنى

منهاج البلغاء

مقدمة

هو أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن بن حازم الأنصارى القرطاجنى، ولد بمدينة قرطاجنة، كما يشير اسمه، سنة (١٢١١م) (٦٠٨هـ) تقريباً، ثم رحل إلى تونس قبل سقوط الدولة الإسلامية في شرق الأندلس، حيث توفي هناك سنة (١٢٨٥م) (٦٨٤هـ) تقريباً.

وقد ظل حازم، الشاعر المتميز والناقد الأدبى، شخصية ثانوية، هذا إذا حكمنا عليه فقط من خلال الاهتمام الذى نالته كتاباته من قبل نقاد الأدب المعاصرين له، ومن جاء بعدهم، بيد أن الحقيقة أن حازماً يستحق اهتماماً أكبر من ذلك بكثير، كما أنه جدير بأن يشغل مكاناً أكثر تميزاً في تاريخ النقد الأدبى عند العرب، إن لم يكن لشيء فأنه على الأقل كان أول من حاول تطبيق نظرية أرسطو في علم الشعر على الشعر العربى تطبيقاً مباشراً.

إن جل اهتمامه في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» ينصب أساساً على تحليل مصطلحي «المحاكاة» و«التخييل»، ومع ذلك، يظل استخدامه لمصطلح «الشعر» نفسه، يخضع لنفس النمط من التناقض الشائع في النقد الأدبى عند العرب، «الشعر» - «النظم»، صحيح أن أغلب استخداماته له بالمعنى الأول، وقد قادته إلى ذلك خلفيته الفلسفية الأرسطية .

وعلى الرغم من أن حازماً ولد بعد ثلاثة عشر عاماً من وفاة القرطبى، الفيلسوف الأعظم، الأقرب إليه موطناً، إلا أنه لم يتابعه في كتاباته، أو حتى يستشهد به فيما يبدو، بل استشهد بابن سينا بدلاً منه، هذا على أنه، في نظريته الشعرية، يتابع كليهما فيما يسمى بالطريقة الأرسطية في تحليل الشعر، فالمقابلة عند القرطاجنى أيضاً ليست بين الشعر والنثر، بل بين الشعر والخطابة، وهكذا، تحولت المناقشة من المظاهر الشكلية إلى المظاهر المفهومية المتضمنة هنا، والتي يقدمها بدون أن يضيف إليها إضافة حقيقية، أو يعرض أفكاراً جديدة على ما عرضه من قبله الأساتذة العظام، وإن تميز هو بعرضه الأكثر تنظيماً، والأوضح صورة بالنسبة لنا.

من كتاب منهاج البلغاء^(٢٩٢)

أ - معلم دالّ على طرق العلم بما تتقوّم به صناعة الشعر من التخييل، وما به تتقوّم به صناعة الخطابة من الإقناع، والفرق بين الصناعتين في ذلك.

لَمَّا كَانَ كُلُّ كَلَامٍ يَحْتَمِلُ الصَّدْقَ وَالْكَذِبَ إِمَّا أَنْ يَرِدَ عَلَى جِهَةِ الْإِخْبَارِ وَالِاِقْتِصَاصِ وَإِمَّا أَنْ يَرِدَ عَلَى جِهَةِ الْاِحْتِجَاجِ وَالِاسْتِدْلَالِ، وَكَانَ اعْتِمَادُ الصَّنَاعَةِ الْخُطَابِيَّةِ فِي أَقَاوِيلِهَا عَلَى تَقْوِيَةِ الظَّنِّ لَا عَلَى إِيقَاعِ الْيَقِينِ - اللَّهُمَّ إِلَّا أَنْ يَعْدِلَ الْخُطِيبُ بِأَقَاوِيلِهِ عَنِ الْإِقْنَاعِ إِلَى التَّصْدِيقِ، فَإِنَّ لِلْخُطِيبِ أَنْ يَلْمَ بِذَلِكَ فِي الْحَالِ بَيْنَ الْأَحْوَالِ مِنْ كَلَامِهِ - وَاعْتِمَادُ الصَّنَاعَةِ الشَّعْرِيَّةِ عَلَى تَخْيِيلِ الْأَشْيَاءِ الَّتِي يَعْبَرُ عَنْهَا بِالْأَقَاوِيلِ وَبِإِقَامَةِ صُورِهَا فِي الذَّهْنِ بِحَسَنِ «الْمَحَاكَاةِ»، وَكَانَ التَّخْيِيلُ لَا يَنَافِي الْيَقِينَ كَمَا نَفَاهُ الظَّنُّ، لِأَنَّ الشَّيْءَ قَدْ يَخِيلُ عَلَى مَا هُوَ عَلَيْهِ وَقَدْ يَخِيلُ عَلَى غَيْرِ مَا هُوَ عَلَيْهِ، وَجِبَ أَنْ تَكُونَ الْأَقَاوِيلُ الْخُطِيبِيَّةُ - اِقْتِصَادِيَّةٌ كَانَتْ أَوْ اِحْتِجَاجِيَّةٌ - غَيْرَ صَادِقَةٍ مَا لَمْ يَعْدِلْ بِهَا عَنِ الْإِقْنَاعِ إِلَى التَّصْدِيقِ، لِأَنَّ مَا يَتَقَوَّمُ بِهِ وَهُوَ الظَّنُّ مُنَافٍ لِلْيَقِينِ، وَأَنْ تَكُونَ الْأَقَاوِيلُ الشَّعْرِيَّةُ اِقْتِصَادِيَّةٌ كَانَتْ أَوْ اِسْتِدْلَالِيَّةٌ غَيْرَ وَاقِعَةٍ أَبَدًا فِي طَرَفٍ وَاحِدٍ مِنَ النَّقِيضَيْنِ اللَّذَيْنِ هُمَا الصَّدْقُ وَالْكَذِبُ، وَلَكِنْ تَقَعُ تَارَةً صَادِقَةً وَتَارَةً كَاذِبَةً، إِذْ مَا تَتَقَوَّمُ بِهِ الصَّنَاعَةُ الشَّعْرِيَّةُ وَهُوَ التَّخْيِيلُ غَيْرُ مُنَاقِضٍ لِوَاحِدٍ مِنَ الطَّرَفَيْنِ فَلِذَلِكَ كَانَ الرَّأْيُ الصَّحِيحُ فِي الشَّعْرِ أَنْ مَقْدَمَاتِهِ تَكُونَ صَادِقَةً وَتَكُونَ كَاذِبَةً، وَلَيْسَ يَعْدُّ شَعْرًا مَنْ حَيْثُ هُوَ صَدَقَ وَلَا مَنْ حَيْثُ هُوَ كَذَبَ بَلْ مَنْ حَيْثُ هُوَ كَلَامٌ مَخْيَلٌ.

١ - إضاءة: وَلَمَّا كَانَتْ الْأَقَاوِيلُ الصَّادِقَةُ لَا تَقَعُ فِي الْخُطَابَةِ بِمَا هِيَ خُطَابَةٌ إِلَّا بِأَنْ يَعْدِلَ بِهَا عَنِ طَرِيقَتِهَا الْأَصْلِيَّةِ وَكَانَ مَا وَقَعَ مِنْهَا فِي الشَّعْرِ غَيْرَ مَقْصُودٍ مِنْ حَيْثُ هُوَ صَدَقَ كَمَا لَا تَكُونَ الْأَقَاوِيلُ الْكَاذِبَةُ فِيهَا مَقْصُودَةٌ مِنْ حَيْثُ هِيَ كَذِبٌ بَلْ مِنْ حَيْثُ أَقَاوِيلٌ مَخْيَلَةٌ رَأَيْتُ أَلَّا أَشْتَغَلَ بِحَصْرِ الطَّرِيقِ الَّتِي بِهَا يَمَازُ الْقَوْلُ الصَّادِقُ مِنْ غَيْرِهِ وَتَفْصِيلُ الْقَوْلِ فِي ذَلِكَ، فَإِنَّ ذَلِكَ مَخْرَجٌ إِلَى مُحْضِ صَنَاعَةِ الْمُنْطِقِ. وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَشْرْتُ إِلَى الْأَنْحَاءِ

التي يتعرف منها ذلك إشارة إجمالية لأرشد الناظر في هذه الصناعة لكل جهات الفحص عن ذلك، وأدله على مظهر التماسه، فإن الخطيب واجب عليه والشاعر متأكد في حقه أن يعرف الوجوه التي تصير بها الأقاويل الكاذبة موهمة أنها صدق.

٢ - تنوير: وإنما يصير القول الكاذب مقنعاً وموهماً أنه حقّ بتمويهات واستدراجات ترجع إلى القول أو المقول له. وتلك التموهيات والاستدراجات قد توجد في كثير من الناس بالطبع والحنكة الحاصلة باعتياد المخاطبات التي يحتاج فيها إلى تقوية الظنون في شيء ما أنه على غير ما هو عليه بكثرة سماع المخاطبات في ذلك والتدرب في احتذائها.

٣ - إضاءة: والتمويهات تكون في ما يرجع إلى الأقوال، والاستدراجات تكون بتهيؤ المتكلم بهيئة من يُقبلُ قوله، أو باستمالته المخاطب واستلطافه له بتركيته وتقريظه، أو بإطرائه إياه لنفسه وإحراجة على خصمه حتى يصير بذلك كلامه مقبولا عند الحكم، وكلام خصمه غير مقبول.

٤ - تنوير: والتمويهات تكون بطيئاً محلّ الكذب من القياس عن السامع، أو باغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم أنها صادقة لاشتباهاها بما يكون صدقاً، أو بترتيبه على وضع يوهّم أنها صادقة لاشتباهاها بما يكون صدقاً، أو بترتيبه على وضع يوهّم أنه صحيح لاشتباهاه بالصحيح، أو بوجود الأمرين معاً في القياس أعني أن يقع فيه الخلل من جهتي المادة والترتيب معاً، أو بالهاء السامع عن تفقد موضع الكذب وإن كان إلى حيز الموضوع أقرب منه إلى حيز الخفاء بضروب من الإبداعات والتعجيبات تشغل النفس عن ملاحظة محلّ الكذب والخلل والواقع في القياس من جهة مادة أو من جهة والترتيب أو من جهة المادة والترتيب معاً.

٥ - إضاءة: فلما كان كثير من التموهيات التي تكون من غير جهة اشتغال النفوس بالتعجيبات والإبداعات البلاغية عن تفقد محلّ الكذب يقصدها كثير من الناس بطباعهم ويهتدون إليها بأفكارهم - وإن كان تحصيل القوانين في حصر طرق تلك التموهيات أنفع شيء للخطيب في التوصل إلى الملكة الخطابية - رأيت ألاّ أشغل بحصر تلك الطرق عمّا هو أنسب إلى هذه الصناعة من ذلك عن إبانة وجوه النظر البلاغي في الأقاويل الخطابية

والشعرية من جهة ما يخص كلتا الصناعتين ويعمّهما، وأن نشير في ما أشرنا إليه من ذكر طرق التمويهات الخطابية على ما أصله أهل صناعة المنطق كابن سينا وغيره.

٦ - تنوير: وليس ترد المقاييس في الأقاويل الشعرية والخطابية المقصود بها البلاغة إلاّ محذوفة إحدى المقدمتين أو النتيجة في الحملات، ومحذوفة الاستثناءات والنتائج في الشرطيات المتصلات، لأنّ القياس كلام تلازمت فيه القضايا فصار مستمماً بطوله مع ما يقع فيه من تكرار الأسوار والحدّ الأوسط وأجزاء النتيجة. وكذلك المقدمات والتوالي في الشرطيات المتصلات يقع فيهما وفيما يتصل بهما التكرار بما يعاد من أجزائهما في الاستثناء والنتيجة. فلمّا كان القول القياسي قد لزمه الطول والتكرار لم يكن له بدّ، فيما قصدوا به البلاغة من كلامهم، من أن يُعدّلوا مقداره ويميطوا تكراره. فإنّ الكلام إذا خفّ واعتدل حسن موقعه من النفس، وإذا طال وثقل اشتدّت كراهة النفس له.

٧ - إضاءة: وليس يحمد في الكلام أيضاً أن يكون من الخفة بحيث يوجد فيه طيش، ولا من القصر بحيث يوجد فيه انبثار، لكنّ الحمود من ذلك ما له حظّ من الرصانة لا تبلغ به إلى الاستثقال، وقسط من الكمال لا يبلغ به إلى الإسأم والإضجار. فإنّ الكلام المتقطع الأجزاء المنبتر التراكيب غير ملذوذ ولا مستحلى، وهو شبه الرشقات المتقطعة التي لاتروى غليلاً. والكلام المتناهي في الطول يشبه استقصاء الجرّح المؤدّي إلى الغصص، فلا شفاء مع التقطيع المخلّ ولاراحة مع التطويل المملّ، ولكن خير الأمور أوساطها.

٨ - تنوير: ولايحذف من المقاييس إلاّ ما يكون في قوّة الكلام دليل عليه من مقدّمة أو نتيجة أو قضية مستثناة. وهذا المحذوف قد يكون القصد به طيّ المقدمة التي يظهر فيها الكذب، وقد تكون مقدّمات القياس كلّها صادقة وتطوى إحداها لما ذكرته من قصد التخفيف خاصّة.....

١١ - إضاءة: (٢٩٣) فما كان من الأقاويل القياسية مبنيّاً على تخيل وموجودة فيه

«المحاكاة» فهو يعدّ قولاً شعرياً، سواء كانت \ مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو مظنونة. ومالم يقع فيهمن ذلك بمحاكاة فلا يخلو من أن يكون مبنياً على الإقناع وغلبة الظن خاصة، أو يكون مبنياً على غير ذلك. فإن كان مبنياً على الإقناع خاصة كان أصيلاً في الخطابة دخيلاً في الشعر سائغاً فيه. وما كان مبنياً على غير الإقناع ممّا ليس فيه محاكاة فإنّ وروده في الشعر والخطابة عبث وجهالة سواء كان ذلك صادقاً أو مشتهراً أو واضح الكذب.

١٢ - تنوير: وأكثر ما يستدل في الشعر بالتمثيل الخطابي. وهو الحكم على جزئى بحكم موجود في جزئى آخر يماثله، نحو قول حبيب:

[البسيط - ق - المتركب]

أخرجتموه بكره من سجيته والنار قد تنتضى من ناضر السلم
فالأقاول التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع، شعريّة بكونها متلبسة بـ«المحاكاة» والخيالات.

١٣ - إضاعة: والاستدلالات الواقعة في الشعر والأمثال المضروبة فيه إنما تجئ تابعة لبعض ما في الكلام، أو لما قد أشير إليه ممّا هو خارج عنه. فهي إمّا محاكاة لمتبوعاتها، أو تخييلات فيها أو من أجلها. فكثير من الأمثال أيضاً يكون قولاً شعرياً، ويكون منها ماهو قول حق، ومنها ما ليس بحق كما كان ذلك في «المحاكاة» والاستدلالات.

١٤ - تنوير: وإنّما اتسع في المحاكيات الشعرية، على هذه الأنحاء التي أشرت إليها وعلى ما نذكره بعد في أصناف المحاكيات وكيفيات التصرف فيها، في لسان العرب خاصة. فلذلك وجب أن توضع لها من القوانين أكثر ممّا وضعت الأوائل.

فإنّ الحكيم أرسطاطاليس، وإن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه ونبه على عظيم منفعته وتكلم في قوانينه، فإنّ أشعار اليونانية إنّما كانت أغراضاً محدودة في أوزان مخصوصة، ومدار جلّ أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويجعلون أحاديثها أمثالا وأمثلة لما وقع في الوجود. وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة نحواً من أمثال كليلة ودمنة ونحواً مما ذكره

النابعة من حديث الحية وصاحبها. وكانت لهم طريقة أيضاً - وهى كثيرة فى أشعارهم - يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه، وتنقلّ الدول وما تجرى عليه أحوال الناس وتؤول إليه.

فأما غير هذه الطرق، فلم يكن لهم فيها كبير تصرف، كشبيه الأشياء بالأشياء، فإن شعر اليونانين ليس فيه شئ منه، وإنما وقع فى كلامهم التشبيه فى الأفعال لافى ذوات الأفعال.

ولو وجد هذا الحكيم أرسطو فى شعر اليونانين ما يوجد فى شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الابداع فى فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم فى أصناف المعانى وحسن تصرفهم فى وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفى إحكام مبانيها واقتاراتها ولطف التفاتاتهم وتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مأخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاؤوا، لزاد على ماوضع من القوانين الشعرية.

فإن أبا على بن سينا قد قال عند فراغه من تلخيص كتابه فى الشعر:

«هذا هو تلخيص القدر الذى وجد فى هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول. وقد بقى منه شطر صالح ولايعد أن نجتهد نحن فنبتدع فى علم الشعر المطلق وفى علم الشعر، بحسب عادة هذا الزمان، كلاماً شديداً التحصيل والتفصيل. وأما ها هنا فلنقتصر على هذا المبلغ» انتهى كلام ابن سينا.

وفى كلامه إشارة إلى تفخيم علم الشعر، وما أبدت فيه العرب من العجائب، وإلى كثرة تفاصيل الكلام فى ألفاظه ومعانيه ونظمه وأساليه، واتساع مجال القول فى ذلك.

١٥ - إضاءة: وقد ذكرت فى هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو على ابن سينا.

وقد تركت من ذلك أشياء لم يمكننى الكلام فيها لكون بعض أغراض النفس تحت على الانحياز فى التأليف وتعجيل الانتماء له، ولأن استقصاء القول فى هذه الصناعة محوج إلى إطالة تتخون أزمنة الناظر وتعوقه عما يجب أن يترقى إليه من هذه الصناعة من العلوم

النافعة. فإنَّ النظر في أسرار هذه الصناعة مفتاح للنظر في تلك ومراقبة لها. وإنَّما يجب أن يقتصر في التأليف من هذه الصناعة على ظواهرها ومتوسَّطاتها، ويمسك عن كثير من خفاياها ودقائقها لأنَّ مرام استقصائها عسير جدًّا، مضطَّرُّ إلى الإطالة الكثيرة، ولأنَّ هذه القوانين الظاهرة والمتوسَّطة أيضاً مَن فهمها وأحكم تصوُّرها وعرفها حقَّ معرفتها أمكنه أن يصير منها إلى خفايا هذه الصنعة ودقائقها، ويعلم كيف الحكم في ما تشعَّب من فروعها، فيحصل له جميع الصنعة أو أكثرها بطريق مختصر. والله وليُّ الإرشاد لمن استرشده.

١٦ - تنوير: وإنَّما صحَّ أن تقع الأقاويل الصادقة في الشعر، ولم تصحَّ أن تقع في الخطابة ما لم يعدل بها عن الاقناع إلى التصديق، لأنَّ ماتتقوِّم به صنعة الخطابة، وهو الاقناع، مناقض الأقاويل الصادقة، إذ الاقناع بعيد من التصديق في الرتبة. والشعر لا يناقض اليقين ما يتقوِّم به وهو التخيل، وقد يخيَّل الشئ ويمثِّل على حقيقته. فلذلك وجب أن يكون في الكلام المخيَّل صدق وغير صدق. ولا يكون في الكلام المقنع ما لم يعدل به إلى التصديق إلَّا الظنَّ الغالب خاصَّة، والظنَّ مناف لليقين. فالشعر إذا قد تكون مقدِّماته يقينيَّة ومشهورة ومظنونة. ويفارق البرهان والجدل والخطابة بما فيه من التخيل و«المحاكاة»، ويختص بالمقدِّمات المموَّهة الكذب. فيكون شعراً أيضاً ما هذه صفته باعتبار ما فيه من «المحاكاة» والتخيل، لا من جهة ما هو كاذب كما لم يكن شعراً من جهة ما هو صادق، بل بما كان فيه أيضاً من التخيل. فلا اختصاص الشعر باستعمال «المحاكاة» في المقدِّمات الكاذبة ما يقصر على النسبة إليه كلَّ كلام مخيَّل مقدِّماته كاذبة، فيقال: كلام شعري إذ هو المختصَّ باستعمال المقدِّمات الكاذبة من حيث يخيَّل فيها أو بها لا من حيث هي كاذبة. وإن شارك جميع الصنائع فيما اختصَّت به، وكان له أن يخيَّل في جميع ذلك، فالتخيل هو المعتر في صناعته، لاكون الأقاويل صادقة أو كاذبة.

ب - معرف دالٌّ على المعرفة بماهية الشعر وحقيقته.

الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبِّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرِّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمَّن من حسن تخيل

له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها.

١ - إضاءة: فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفى كذبه، وقامت غرابته. وإن كان قد يعدّ حذفاً للشاعر اقتداره على ترويح الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثير له قبل، بإعمالها الروية في ما هو عليه. فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تحيله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام. فأما أن يكون ذلك شيئاً يرجع إلى ذات الكلام فلا.

وأردأ الشعر ما كان قبيح «المحاكاة» والهيئة، واضح الكذب، خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفياً، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح «المحاكاة» يغطى على كثير من حسن المحاكى أو قبحه ويشغل عن تخيل ذلك. فتحمد النفس عن التأثير له، ووضوح الكذب يزعمها عن التأثير بالجملة.

٢ - تنوير: فإن حسنت الهيئة و«المحاكاة» ولم يكن الكذب شديد الوضوح، خادعاً النفس عما تستشعره أو تعتقده من الكذب، وحركها إلى اعتماد الشيء بفعل أو اعتقاد أو التخلي عنه تحريك مغالطة، فهذا أدنى مراتب الشعر إذا لم يعتد بما ذكرناه أولاً.

٣ - إضاءة: وإنما يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حيث يعوزه الصادق والمشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر. فقد يريد تقبيح حسن وتحسين قبيح، فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشتهر، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة.

٤ - تنوير: فأما إذا قصد تحسين حسن وتقبيح قبيح، فإنه متمكن من القول الصادق والمشهور فيهما. وأكثر أقوال الشعراء في هذين القسمين، إذا لم يقصدوا المبالغة في ما يحاكونه ويصفونه، صادقة. اللهم إلا أن يقصدوا المبالغة في تحسين حسن أو تقبيح قبيح فيتجاوزون حدود أوصافه الحقيقية ويحاكونه بما هو أعظم منه حالاً أو أحقر ليزيدوا

النفوس استمالة إليه أو تنفيراً عنه....

٥ - إضاءة: (٢٩٤) ولنقسم الآن الكلام الشعري بالنسبة إلى الصدق والكذب القسمة التي يتبين بها كيف يقع الكذب في صناعة الشعر، وما الذي يسوغ منه فيها وما لا يسوغ. فأقول: إن الأقاويل الشعرية منها ما هو صدق محض، ومنها ما هو كذب محض، ومنها ما يجتمع فيه الصدق والكذب. والكذب منه ما يعلم أنه كذب من ذات القول، ومنه ما لا يعلم كذبه من ذات القول. فالذي لا يعلم كذبه من ذات القول ينقسم: إلى ما لا يلزم علم كذبه من خارج القول، وإلى ما يعلم من خارج القول أنه كذب ولا بد.

فالذي لا يعلم كذبه من ذات القول، وقد لا يكون طريق إلى علمه من خارج أيضاً: هو الاختلاق الإمكانى. وأعني بالاختلاق: أن يدعى الإنسان أنه محبّ ويذكر محبوباً تيممه ومنزلاً شجاعاً، من غير أن يكون كذلك. وعينتُ بالإمكان: أن يذكر ما يمكن أن يقع منه ومن غيره من أبناء جنسه، وغير ذلك ممّا يصفه ويذكره.

والذي يعلم من خارج القول أنه كذب ولا بد: الاختلاق الامتناعي، والإفراط الامتناعي والاستحالي.

والإفراط: هو أن يغلو في الصفة فيخرج بها عن حد الإمكان إلى الامتناع أو الاستحالة.

وقد فرّق بين الممتنع والمستحيل، بأن الممتنع: هو ما لا يقع في الوجود وإن كان متصوفاً في الذهن، كتركيب يد أسد على رجل مثلاً. والمستحيل: هو ما لا يصح وقوعه في وجود، ولا تصوّره في ذهن ككون الإنسان قائماً قاعداً في حال واحدة.

فأمّا الإفراط الإمكانى فلا يتحقّق ما هو عليه من صدق أو كذب، لامن ذات القول ولا من بديهية العقل، بل يستند العقل في تحقّق ذلك إلى أمر خارج عنه وعن القول، إلّا أن يدل القول على ذلك بالعرض. فلا يعتدّ بهذا أيضاً. وإنّما نسميه إفراطاً بحسب ما يغلب على الظنّ.

٦ - تنوير: والاختلاق الإمكانى يقع للعرب من جهات الشعر وأغراضه.

وجهاً الشعر: هو توجّه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته مثل: الحبيب، والمنزل، والطيف فى طريق النسيب. فمثل هذه الجهات يعتمد وصف ما تعلق بها من الأحوال التى لها عُلقة بالأغراض الإنسانية، فتكون مسانح لاقتناص المعانى بملاحظة الخواطر ما يتعلّق بجهة جهة من ذلك.

والأغراض: هى الهيئات النفسية التى ينحى بالمعانى المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها ويمال بها فى صغوها لكون الحقائق الموجودة لتلك المعانى فى العيان ممّا يهيب النفس بتلك الهيئات، وممّا تطلبه النفس أيضاً أو تهرب منه، إذا تهّأت بتلك الهيئات. وسيأتى لهذا فضل بيان فى القسم الرابع إن شاء الله.

٧ - إضاءة: والاختلاق الامتناعى ليس يقع للعرب فى جهة من جهات الشعر أصلاً. وكان شعراء اليونانيين يختلقون أشياء ينون عليها تخايلهم الشعرية ويجعلونها جهات لأقاويلهم، ويجعلون تلك الأشياء التى لم تقع فى الوجود كالأمثلة لما وقع فيه، وينون على ذلك قصصاً مخترعاً نحو ما تحدّث به العجائز الصبيان فى أسمارهم من الأمور التى يمتنع وقوع مثلها.

وقد قال أبو على ابن سينا: «وقد كان يستعمل فى طراغوديا أيضاً جزئيات فى بعض المواضع مخترعة على قياس المسميات الموجودة. ولكن ذلك من النادر القليل. وفى النواذر قد كان يخترع اسم شئ لانتظير له من الوجود ويوضع بدل معنى كلى».

وقد ذم ابن سينا هذا النوع من الشعر فقال: «ولا يجب أن يحتاج فى التخيل الشعرى إلى هذه الخرافات البسيطة التى هى قصص مخترعة». وقال أيضاً: «إنّ هذا ليس ممّا يوافق جميع الطباع»

٨ - تنوير: فأما أغراض الشعر المنوطة بالجهات المذكورة، فإنّ العرب كانت لها فيها اختلاقات: منها اقتصادية، ومنها إفراطية. والإفراطية منها ممكنة، وممتنعة، ومستحيلة.

فالكذب الاختلاقى فى أغراض الشعر لا يعاب من جهة الصناعة لأن النفس قابلة له، إذ

لا استدلال علة كونه كذباً من جهة القول ولا العقل.

فلم يبق إلا أن يعاب من جهة الدين. وقد رفع الحرج عن مثل هذا الكذب أيضاً في الدين، فإن الرسول ﷺ كان ينشد النسبَ أمام المدح، فيصغى إليه ويشيب عليه. والكذب الإفراطى معيب في صنعة الشعر إذا خرج [من] حدّ الإمكان إلى حدّ الامتناع أو الاستحالة.

والإفراط: هو القسم الذى يجتمع فيه الصدق والكذب. فإن الشاعر إذا وصف الشئ بصفة موجودة فيه، فأفرط فيها، كان صادقاً من حيث وصفه بتلك الصفة، وكاذباً من حيث أفرط فيها وتجاوز الحدّ. فهذا قد يجيئ منه ما يستحسنه بعض أرباب هذه الصنعة. وسيأتى تفصيل القول فى هذا إن شاء الله.

فأما القسم الثالث وهو القول الصادق، فمنه القول المطابق للمعنى على ما وقع فى الوجود، ومنه المقصّر عن المطابقة بأن يدل على بعض الوصف ويقع دون الغاية التى انتهى إليها الشئ من ذلك الوصف. فهذا النوع من الصدق فى الشعر قبيح من جهة الصناعة وما يجب فيها....

ج - معلم دالّ على طرق العلم بالأشياء المخيّلة. (٢٩٥)

الشعر كلام مخيّل موزون، مختصّ فى لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتأمله من مقدّمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها - بما هى شعر - غير التخييل.

١ - إضاءة: والتخييل فى الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن.

وينقسم التخييل بالنسبة إلى الشعر قسمين: تخييل ضرورى، وتخييل ليس بضرورى، ولكنه أكيد أو مستحبّ، لكونه تكميلاً للضرورى وعونا له على ما يراد من إنهاض النفس إلى طلب الشئ أو الهرب منه.

والتخايل الضرورية هى تخايل المعانى من جهة الألفاظ. والأكيدة والمستحبة تخايل

اللفظ في نفسه وتخييل الأسلوب وتخييل الأوزان والنظم، وأكد ذلك تخييل الأسلوب.

٢ - تنوير: والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرّها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض.

٣ - إضاءة: وطرق وقوع التخييل في النفس: إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا، أو بأن يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو مايجرى مجرى ذلك، أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكي لها معنى بقول يخيّله لها - وهذا هو الذي تتكلم فيه نحن في هذا المنهج - أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدلّ على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالاشارة....

هـ - معلم دالّ على طرق العلم بما تنقسم إليه «المحاكاة».

لا يخلو المحاكى من أن يحاكي موجودا بموجود أو بمفروض الوجود مقدّره. ومحاكاة الموجود بالموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة شيء بما هو من جنسه أو محاكاة شيء بما ليس من جنسه. ومحاكاة غير الجنس لا تخلو من أن تكون محاكاة محسوس بمحسوس أو محاكاة محسوس بغير محسوس، أو غير محسوس بمحسوس، أو مدرك بغير الحسّ بمثله في الإدراك. وكلّ ذلك لا يخلو من أن يكون محاكاة معتاد بمعتاد، أو مستغرب بمستغرب، أو معتاد بمستغرب، أو مستغرب بمعتاد. وكلّما قرب الشيء مما يحاكي به كان أوضح شبها. وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع.

١ - إضاءة: وتنقسم التخييلات والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلاّ ضرب من رياضة الخواطر والمُلح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيّله على ما هو عليه. وربما كان القصد بذلك ضربا من التعجب أو الاعتبار. وربما كانت محاكاة المطابقة في قوة «المحاكاة» التحسينية أو التقبيحية. فإنّ أوصاف الشيء الذي يقصد في محاكاته المطابقة لا تخلو من أن تكون من قبيل ما يحمد ويذم وإن قلّ قسطها مثلاً من الحمد والذم.

والنفس من شأنها أن تميل إلى ما يحمد وتتجافى عما يذمّ. فكان التخيل بالجملة لم يخل من تحريك النفس إلى استحسان أو إلى استقباح. فلهذا كانت قوّة محاكاة المطابقة في كثير من المواضع قوّة إحدى المحاكيتين التحسينيّة أو التقبيحيّة، لكنّها قسم ثالث على كلّ حال، إذ لم تخلص إلى تحسين ولا تقبيح.

وقد ذكر هذا أبو علي بن سينا، وقسمّ المحاكيات هذه القسمة.

* * *

مصادر النصوص النقدية

- (١) أبو العباس المبرد ت ٢٨٦ رسالة في البلاغة، تحقيق رمضان عبد التواب ٥٩ : ٦٧ (القاهرة، الاتحاد الاشتراكي العربي، مطابع الشعب).
- (٢) أبو نصر الفارابي ت ٣٣٩ رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب الشعر لعبد الرحمن بدوى ١٤٩، ١٥٧، (القاهرة ١٩٥٣).
- إحصاء العلوم ٤٣ : ٤٥ (مدريد ١٩٥٢).
- (٣) أبو الفرج قدامة بن جعفر ت ٣١٠ كتاب نقد الشعر تحقيق بونياكر ١، ٤، ٧، ٩ (ليدن ١٩٥٦).
- (٤) أبو هلال العسكري ت ٣٩٥ كتاب الصناعتين ٧، ٩، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٧٥، ٧٦، ٢٠٢. (القاهرة ١٩٧١).
- (٥) أبو علي حسين بن عبد الله بن سينا ت ٤٢٨ تلخيص كتاب الشعر ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، تحقيق عبد الرحمن بدوى، ١٦١، ١٦٥، ١٦٧، ١٧١. (القاهرة ١٩٥٣).
- (٦) ابن رشيق القيرواني ت ٤٥٦ كتاب العمدة ١٩، ٢٧، ١١٦، ١١٩، ١٢٠، ١٢٤، ١٢٧. (القاهرة، ط ٢ ١٩٥٥).
- (٧) أبو محمد عبد الله بن سنان الخفاجي ت ٤٦٦ سر الفصاحة تحقيق عبد المتعال الصعیدی، ٨٢ : ٨٥، ٢٧٨، ٢٨٠. (القاهرة ١٩٦٩).
- (٨) أبو بكر عبد القاهر الجرجاني ت ٤٧١ كتاب أسرار البلاغة تحقيق محمد رشيد رضا ٢٢٨، ٢٤٧. (دار المعرفة، بيروت).
- (٩) أبو الوليد محمد بن رشد ت ٥٩٥ تلخيص كتاب الشعر ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو تحقيق عبد الرحمن بدوى ٢٠١، ٢١٧. (القاهرة ١٩٥٣).

- (١٠) ضياء الدين بن الأثير ت المثل السائر تحقيق بدوى طبانة وأحمد الحوفى ١/٥،
٦٣٧ ٤، ١١/٤ (القاهرة ١٩٦٢).
- (١١) ابن أبى الحديد ت ٦٥٥ الفلك الدائر ضمن كتاب المثل السائر ٣٠٣،
٤/٣١٠ (القاهرة ١٩٦٢).
- (١٢) حازم القرطاجنى ت ٦٨٤ منهاج البلغاء تحقيق محمد الحبيب بلخوجة ٦٢،
٦٥، ٦٧، ٧٣، ٧٦، ٧٩، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢
(تونس ١٩٦٥).

فهرس المحتويات

٣	مقدمة المترجم
٥	مقدمة

القسم الأول : الدراسة التمهيدية

١٠	الفصل الأول: الشعر والعقيدة
٢٤	الفصل الثاني: الشعر: ديوان العرب
٣٢	الفصل الثالث: الشعر: الصدق والكذب
٤٨	الفصل الرابع: الشعر: الكلام المتقن
٦٣	الفصل الخامس: الشعر: علم أو صناعة
٧١	الفصل السادس الشعر: التعريف الأرسطي
٧٩	الفصل السابع: الشعر: طريقة التحليل الأرسطية
٩٠	الفصل الثامن: الشعر: التخيل

القسم الثاني: النصوص النقدية

١٠٩	المبرد رسالة في الشعر
	رسالة أحمد بن الواثق إلى أبي العباس محمد بن يزيد الثمالى يسأله عن أفضل البلاغتين
١١٠	شعراً أم نثراً
١١٥	الفارابى: رسالة فى قوانين صناعة الشعراء
١١٧	مقالة فى قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثانى
١٢٣	من كتاب إحصاء العلوم

١٢٤	قدامة بن جعفر: نقد الشعر
١٢٥	من كتاب نقد الشعر للعلامة أبي الفرج قدامة بن جعفر
١٣٠	أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين
١٣١	من كتاب الصناعتين
١٣٥	في حسن الأخذ
١٣٧	كتاب الشعر لأبي علي حسين بن عبد الله بن سينا البخارى
	الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب "الشفاء" لأبي علي حسين بن عبد الله بن
١٣٧	سينا البخارى
١٣٧	"فصل فى الشعر مطلقاً وأصناف الصيغ الشعرية، وأصناف الأشعار اليونانية"
١٤١	فصل فى أصناف الأغراض الكلية والمحاكيات الكلية فى الشعر
١٤٤	ابن رشيق القيروانى: كتاب العمدة
١٤٥	من كتاب العمدة لابن رشيق
١٤٥	باب فى فضل الشعر
١٥١	باب فى اللفظ والمعنى
١٥٤	ابن سنان الخفاجى: سر الفصاحة
١٥٦	من كتاب سر الفصاحة الكلام فى الألفاظ المؤلفة
	فصل فى ذكر الفرق بين المنظوم والمنثور وما يقال فى تفضيل أحدهما على
١٥٨	الآخر
١٦٠	عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة
١٦١	من كتاب أسرار البلاغة
١٦٤	القسم التخيلي
١٧٦	ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر
١٧٨	من كتاب تلخيص كتاب الشعر

١٩٢	ابن الأثير: كتاب المثل السائر
١٩٣	من كتاب المثل السائر
١٩٨	ابن أبي الحديد: الفلك الدائر
١٩٩	من كتاب الفلك الدائر
٢٠٤	حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء
٢٠٥	من كتاب منهاج البلغاء
٢١٧	مصادر النصوص النقدية
٢١٩	فهرس المحتويات

